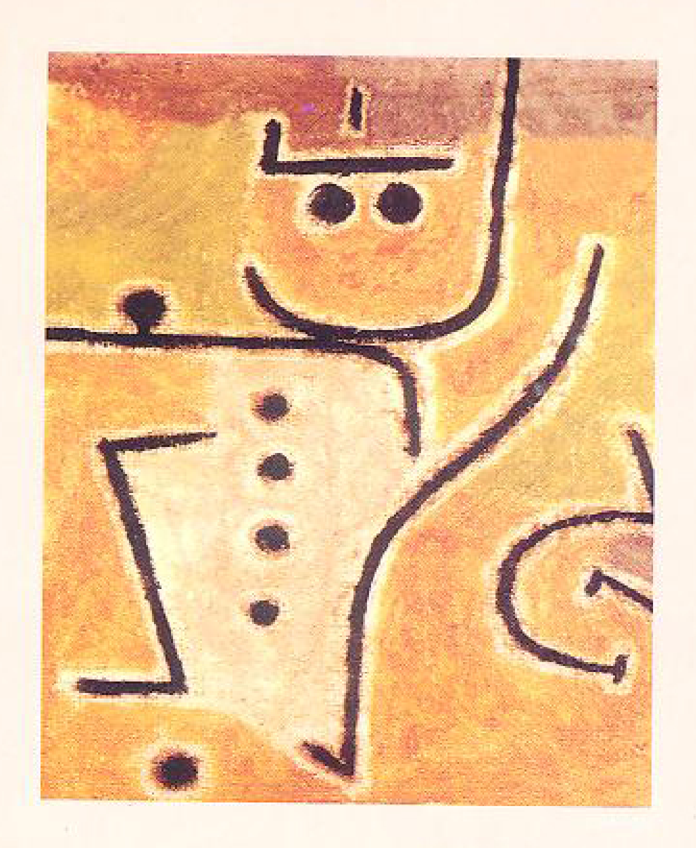
حسن ناظم

أنسنة الشعر

مدخل إلى حداثة أخرى: فوزي كريم نموذجاً



المركز الثقافي العربي

حسن ناظم
أنسنة الشعر
المركز الثقافي العربي

أنسنة الشعر

مدخل إلى حداثة أخرى: فوزي كريم نموذجاً

الكتاب
أنسنة الشعر
تأليف
حسن ناظم
الطبعة
الأولى، 2006
عدد الصفحات: 168
القياس: 17 × 24
الترقيم الدولي:
ISBN 9953-68-130-9

الناشر
المركز الثقافي العربي
الدار البيضاء ـــ المغرب
ص.ب.: 4006 (سيدنا)
42 الشارع الملكي (الأحباس)
هاتف: 2303339 ـ 2307651
فاكس: 2305726 ـ 2 212+
Email: markaz@ wanadoo.net.ma
بيروت ـــ لبنان
ص.ب.: 5158 ـ 113 الحمراء
شارع جاندارك ـ بناية المقدسي
هاتف: 01750507 ـ 01352826
فاكس: 01343701 ـ 961+
Email: cca_casa_bey@ yahoo.com

حسن ناظم

أنسنة الشعر

مدخل إلى حداثة أخرى: فوزي كريم نموذجاً

المركز الثقافي العربي



الإهداء

إلى العباءات السود

وهي تحتضن العظام البيض

في المقابر الجماعية

وإلى الأجساد الزرق

في مقابر الغازات السامة

إلى المواطن المجهول

وإلى المنفيين طوعاً أو كرهاً

وإلى مصلوبي الأفكار والأجساد

وإلى الجثث التي لم تجد أجداثاً فظلت تهيم في الذاكرة

هؤلاء لم تقتلهم فوهات البنادق حسب

بل فوهات الأقلام أيضاً.

بيان شعري

منذ عشرين عاماً

وأنا أتأمّلُ ظلاً يقاربُ بين الكلامِ وبين الحجارة،

حيث تبدو القصيدةُ في هيئةِ امرأةٍ من رخام

تتوسطُ حقلاً

وتكشفُ للشمسِ عن فتنةٍ

في الخطوطِ وفي الاستدارة.

كلما أورثتني الطبيعةُ حكمتَها

صرتُ أُصغي لقلبِ الظلام:

في مخالبَ خاطفةٍ فوق صدغيّ،

في الرائحة

تتفشى سريعاً مع اللمسةِ الجارحة.

ولذا أترقّبُ في حقلِ أغنيتي

كيف يبدو الرخام

أولَ الليلِ ظلاً لمعنى،

ثمّ يبدأ دفءُ العظام

في مفاصله، واحتمالُ الكلام.

فوزي كريم، (امرأة من رخام، 1989، ج1، 263)

مقدمة

تمثل هذه الدراسات في «أنسنة الشعر» في إبداع فوزي كريم شعراً ونقداً كفارة نقدية عن عبث مورس على النصوص عبر إغفال الجانب الإنساني فيها. إن النصوص، مهما كانت طبيعتها، لا تُغفل وجود الإنسان والحياة وعلاقاتها بهما. ويمكن أن يستشعر المرء عقم معالجات عديدة استهلكت جهوداً نقدية انصبّت على النصّ نفسه واستبعدت علاقاته بالإنسان وعالمه. ولقد انبثقت رؤية ما يمكن تسميته بالاكتفاء النصي من وضع عالمي طبق النظرية الأدبية. إذ مارس هذا الوضع غمطاً لمقتربات نقدية بقيت تكافح من أجل دحض الاكتفاء النصي وربط النصوص بكلّ ما يمثل خارجاً تعاينه وتعالجه. وفي التمهيد عن «النقد الدنيوي»، وصف إدوارد سعيد، بأسف، هذا الوضع وصفاً بالغ الدلالة حين سمّاه «تيه النصّيّة»[1].

فهل كان الشاغل الأول لكتابة الشعر هو الصوت: جماله، ومؤالفته، ونظمه حسب، وهل كان يعمد إلى إغفال معنى الصوت؟ وهل كان شاغله الأول دعم ما يدمّر الإنسان، أم كان التعبير عن همومه وعواطفه وأفكاره، دون أيّ إغفال لأيّ مكمن من مكامن إنسانيته؟

مع هذه الكفارة النقدية، يحاول هذا الاختيار جسر هوتين: الأولى بين الشاعر ونصّه؛ تلك التي نوّه بها فوزي كريم كثيراً، والثانية بين الشعر ومتلقيه. إذ لابدّ للنقاد، بعد تدهور هذه العلاقة الأخيرة، أن يتولوا مهمة توجيه اهتمامات المتلقين إلى تذوق الشعر. وفي هذا المسعى نوع من الكفارة عن مشايعة الشعراء في إبهاماتهم التي فلسفها النقد أيما تفلسف، وأضفى عليها جدوى لم تكن ممكنة في الأساس لولا ذلك التخرص، والأحداديث الملفقة عن الشعر الحداثي. ومن هنا، يجيء اختيار فوزي كريم نموذجاً لهذه الدراسة عن «أنسنة الشعر» تلبيةً لحاجة نقدية وشعرية في آن. إذ لم

(1) ينظر: سعيد، إدوارد، **العالم والنص والناقد**، ترجمة عبد الكريم محفوض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص7.

أتناول فوزي كريم لأنه شاعر ينتمي إلى جيل الستينات بالعراق، فهو لا ينسجم مع الأطروحات العامة لهذا الجيل في كتابته، وأنا أرى إلى ثقافة الستينات بالعراق ثقافة حكمتها الأيديولوجيا سلبياً، فصار الإبداع فيها غالباً إبداعاً مؤطراً إن لم يكن مقيداً. وفي الوقت عينه، يندر أن نجد شاعراً شهد تقلبات حقبتنا العصيبة هذه وظلّ مخلصاً لمنطلقاته النظرية والعملية في عالم الشعر. وفوزي كريم هو الأبرز من بين ثلّة من الشعراء الذين نافحوا عن مقتربهم الفني الإنساني حتى الآن. ولعلنا ندرك مدى صعوبة مثل هذا الإيمان بالرسالة الإنسانية للفنّ عموماً وللشعر بشكل خاص إذا ما تأملنا الرياح التي عصفت بكلّ من أشكال الحياة وأشكال الشعر في آن. ومن جهة أخرى، يوفّر العالم الشعري التي تبنيه أشعار فوزي كريم ممهدات مهمة لإجابات عن أسئلة تخصّ رسالة الشعر والشاعر في الحياة، كما أنها تضع معالجات ناضجة لمعضلات علاقة الشعر بالحياة كما أحسب.

يُطلّ علينا فوزي كريم بعينين ثاقبتين. ويحاول عبر نظرات حادة وشفوقة في آن أن يحقق الاختراق: اختراق حُجب الزيف بتأملها، سيان في ذلك زيف الشعر والنقد والرسم والموسيقى. والمحيطون بوجه فوزي كريم، بخبرته، يعرفون أنه يعمل بأذرع عدة، وأنه يمسك بأزمّة القصيدة والدراسة النقدية واللوحة والموسيقى ليوجهها على طريق واحد؛ طريق أن يعبّر الكلّ عن أزمتنا الروحية حيال عالمنا، وحيال نصوصنا الروحية نفسها.

لعلّ فضاء فوزي كريم. شاعراً ومثقفاً وإنساناً كتب وما يزال يكتب ما يراه منطلقاً من روحه وفكره ومخيلته. يستقيم مدخلاً للحضّ على هذا الضرب من الدراسات التي تستكشف الموقف الإنساني في الشعر. ولعلّ هذا الانطلاق العسير من الذات الواعية روحاً وفكراً ومخيلةً هو سبب من أسباب توجّه هذه الدراسة إلى هذا الشاعر. ذلك أن تثبيت نقطة انطلاق مؤنسنة يلبّي الحاجات الموضوعية لهذه الدراسة. يُزاد إلى ذلك السبب المتعلق بالنموذج سبب يتعلق بواقع الشعر العراقي وطبيعة توجّه شعريته إبان عقود الأيديولوجيا الطاحنة والحروب المدمرة والحصارات المميتة. من هنا، يمكن أن يتجلى السبب الأساسي الذي يقف خلف هذه الدراسة. إنه حسّ عميق بتراجع فاجع للموقف الإنساني الذي يجب تضمينه في الشعر من جهة، وتعزز نزعة إنسانية أصيلة متضمنة في أشعار فوزي كريم إجمالاً. ومن هنا، لا بدّ من تواشج حقل الشعر ونقده مع مفهوم الأنسنة الذي تضرب جذوره في حقل الفكر قبل حقل الشعر ونقده. وقد

توافق لديّ بحثي عن أنسنة للشعر وما تنشده أشعار فوزي كريم إجمالاً، فهو عقلاً وروحاً وحتى مخيلة يصبو إلى تحقيق أنسنة للحياة عبر الشعر. من هنا، كان صَهْر الخبرة الإنسانية بالخبرة الشعرية حافزاً على تبنّي فوزي نموذجاً شعرياً معاصراً لهذه الدراسة.

وهذه الدراسة ليست «دفاعاً عن الشعر» الذي توارى خلف الأحداث، وخفت صوته بفعل طبول الحرب وزعيق الشعر الحربي، بل هو محاولة لتعزيزه وإعلاء صوته من دون الحاجة لمسوغات يفرضها نمط دراساتٍ من قبيل «دفاعاً عن الشعر». وليست هذه الدراسة أيضاً دعوة إلى الالتزام، فهو قد يحتمي بالعقائد، وقد ينافح عن مذهب أو حزب. إن تراجع الموقف الإنساني في الشعر لا سيما الذي أنتج داخل العراق تزايد بوتيرة محبطة للآمال كلما تقدمنا نحو سنوات الحرب، وكاد ينعدم هذا الموقف، داخل العراق، في ذلك التزامن التاريخي، وليس البنيوي، بين انفراد صدام حسين بالسلطة وشنّ الحرب على إيران، ومن بعدُ غزو الكويت وحرب أخرى وحصار. في ظل هذا الظرف العصيب، عاش الشعر العراقي اندفاعتين مدمرتين: شعر يمجّد الحرب ويذكي نارها، ويكيل مديحاً بائساً لصدام، وشعر يمجّد الإبهام، ويمتطي الإيغال في الغموض رافعاً ذريعة الاحتماء من البطش بالتعبير عن الرأي بكتابة شعر غامض يبقى على صلة بمشاعر الإنسان وأحاسيسه وموقفه من الدمار والعنف والظلم ورفضها جميعاً. غير أن كلا وجهي العملة الشعرية كان يبتعد عن الإنسان مادةً للشعر والحرب في آن، وكان يقترب من الفكرة ـ الصنم. الأول مجّد «القائد» و«الوطن» ونسي المقودين والمواطنين، والثاني مجّد الشعر لذاته وفي ذاته من دون أن يطلّ برأسه على أسئلة كثيرة تحتّم رسالة الفنّ إجمالاً، والشعر بصورة خاصة، أن تثيرها دائماً. وليس حال النقد، طبعاً، بأفضل من ذلك. فهو الآخر جعل يراوح بين نقد أدب الحرب أو الالتهاء بالمناهج الحديثة ومصطلحاتها ومفاهيمها من دون توظيفها توظيفاً نافعاً. واليوم تلوح في الأفق معاذير وذرائع تحاول تسويغ تلك الأحوال، بل تحاول أيضاً أن تجعل من الصمت تكلماً، تكلماً مقاوماً[1].

---

(1) في حوار نشر في موقع «إيلاف»، الأحد 24 أغسطس 2003، ورداً على السؤال الآتي: «طوال السنوات الماضية ومنذ الثمانينيات تحديداً لجأت إلى النقد النظري، أكان هذا هروباً من ثقافة التعبئة أم تعالياً على النص العراقي؟»، يقول د. مالك المطلبي: «رؤيتي لهذا المشكل هي أن أي ناقد وضع أمام اختيارين، إما أن يستهلك النتاج الذي فقد شرط الحرية أو يصمت ولكن=

ومع ذلك، ثمة بين الاندفاعتين المتهورتين أصوات مقموعة تفد حيّة منكسرة، وتتسرب خفية، قاطعة مسافات مهلكة وتخوماً مسنّنة، عابرة فضاءات متشنجة. أصوات تهجس وتندسّ بين طيات الشعور، وتتخلل المسامات، وتحكي قصة مختلفة عمّا كان يحدث للإنسان بالعراق حين استبدت به بدوية وبربرية فقتلته، وشرّدته، وشرّدت به، وعوّقته، وقتلته بالغازات السامة، وأخيراً ألقت به مغدوراً إلى مقابر جماعية اجتهد المجتهدون في تأويلها.

إن عراق العقود الأربعة الأخيرة من القرن العشرين والمفتتح القاسي للقرن الواحد والعشرين ليستدعي بناء جديداً لكل شيء. ذلك أنه لم يتخلف فيه غير الحطام: حطام الروح والمادة في آن. إنه يقتضي بامتياز «عصر تنوير» جديد. ومثلما يشيع الحديث عن إعادة بناء «البنى التحتية» في العراق الجديد بعد حقبة الدمار، ثمة «بنية تحتية» أخرى ربما تكون لها الأولوية في المعالجة الآن: إنها روح الإنسان العراقي. إن للإنسان وجوداً ذاتياً، يدعمه إحساسه بهذا الوجود وفرادته وخصوصيته. وبهذا الوجود وهذا الإدراك لهذه الخصوصية تتفتح الأنسنة في الحياة، وتناول هذا الوجود الإنساني على أنه يمثل الأصالة الحقيقية للإنسان عبر كتابة تتبنى هذا الفكر إنما هي محاولة في الأنسنة، محاولة في العودة إلى الإنسان، وإلى همومه، وإلى تعزيز فرادته وقيمته العليا. وعلى العكس من ذلك، درجت الثقافة بالعراق عبر العقود الثلاثة الأخيرة تحديداً على دعم القتل والتغييب وتعزيز قيم الإهانة والتعذيب لحشود من الكائنات الإنسانية التي انهرست خصوصيتها وكرامتها، وانعدم وجودها الفردي بالقمع، وسيقت إلى السجون، وإلى مقابر جماعية ومذابح «كيمياوية» تقف شاهداً مأساوياً على إمكانية الشرّ المطلق في النفوس والنصوص على حد سواء.

تستند نظرة أنسنة الشعر إلى المبدأ الوظيفي للفن إجمالاً. ولذا تجد نفسها ضد جماليات التجريد، وضد جماليات النصوص التأملية. والحال، إن النزعة التي تعنى

= يجب أن يتكلم في أثناء صمته، فما الطريق الذي تتكلم فيه وأنت صامت؟ في ما بدا لي شخصياً هو أن نؤسس ثقافة منفى في الداخل، وقد كنا فريقاً أيضاً، كنا في اللاوعي الجمعي لهذه المجموعة نحاول أن نكون فلاسفة بإزاء قضيتي الاصطلاح والمفهوم، وهذا قدم غطاءً شرعياً للصمت. بمعنى أتركوا هؤلاء يرطنون، الرطانة بها حاجة إلى وسيط ومرسل ومستقبل ولا وجود للوسيط أو المخبر في هذا النسيج. إن عدم الفهم كان فهمنا الوحيد». يبدو المسوّغ هنا من جنس المسوَّغ. وذلك حسبه.

بالفن لذاته، بالشعر لذاته، نزعة بناء المحاريب، والاعتكاف فيها تزجية لتعبد وترهب غير مجديين هي نزعة تكرس عبودية للثقافة المنغلقة والمغلقة. وفي هذا الإطار، ينظر فوزي إلى كلمة «أدب» نظرة فاحصة. فهو يرى أن استخدام كلمة «أدبي» أحياناً تأتي «صفة سالبة للنص الشعري الذي يعتمد الصنعة، ويخلو من أية تجربة روحية حقيقية»[1]، أما اللغة التي يساء استعمالها فقد تتحول إلى أدب يماهيه فوزي بـ«حاجز وجدار اسمنتي»[2]. إذن، الأدب صنعة وحذق يخلوان من الروح. وفي قصيدة وجّهها فوزي إلى شاعر ما، وحملت هذا الاسم نفسه، سمّى هؤلاء الذين يكتبون مثل هذا الأدب بـ«الكتَبَة»، وهم الذين يوحشون المعنى عن الكلمات (انظر قصيدة «إلى شاعر ما»، ج2، ص13). ومن جهة أخرى، يضع فوزي الشعر صنواً للموسيقى، ولذلك فإن الشاعر الذي «يرجئ وجدانه الموسيقي»[3] لن ينتج سوى «أدب من لغة وورق لا غير»[4]. الأدب، مرة أخرى، لغة مفرّغة من الروح لدى فوزي. إن الانصياع إلى إملاءات الظرف الواقعي القهري في صياغة عالم شعري أو حتى مجرد صورة شعرية يراكم زيفاً على زيف، ويهدد الشعر بالانصياع إلى تقليد يشوّه صورته ومراميه، ويقصيه عن الإنصات إلى الحقيقة التي يتسمّع الشاعر نداءها من داخله. لذلك، يتوهم الشعراء صورة ويغرزونها مراراً وتكراراً من أجل تلبية حاجة خارجة عن الذات.

تشترط الأنسنة في الشعر حرية الذات واستقلالها. إذ تتيح الحرية للذات إمكانية التحقق، أما كسرها للروابط كافة بالأفكار والعقائد فيجعلها في مأمن من خدمة شيء آخر غير الإنساني في كل شيء، إنه يجعلها حصينة ضد أنواع الاستلاب والضغط ومراعاة الحاجات المادية والمعنوية. كما أن تضمين الشعر أهدافاً تتموقع خارج العالم الداخلي للشعر ومكوناته شرط أساسي من شروط تحقيق الأنسنة في الشعر. إذ إن الشعر عبر ذلك التضمين يمارس تأثيره المراد في الحياة. أستعيد بهذا الصدد ما كنتُ أردده مع النفس حين أفترض للكلمات تأثيراً فعلياً في الحياة، وهو مقطع من قصيدة «ضفادع» لفوزي:

(1) فوزي كريم، **ثياب الإمبراطور**: الشعر ومرايا الحداثة الخادعة، دار المدى، دمشق، 2000، ص5.
(2) المصدر نفسه، ص6.
(3) فوزي كريم، **الفضائل الموسيقية**، دار المدى، دمشق، 2002، ص7.
(4) المصدر نفسه، ص7.

وأنا كنت تحت المطر

بلباس المشرَّد، أبحث عن كلمات

تتقاطع فيها الحياة» (ج1، ص182)

إن الحياة تتقاطع في الكلمات أحياناً تبعاً للمقاصد المتوخاة من هذه الكلمات، وتبعاً للنيّة في إشراك الذات في تبادل من أيّ نوع كان، من أجل بسط فاعليتها على المحيط. هذا الإشراك يخلق للذات سيرورات متعاقبة دائماً، يجعلها حيوية ونافعة بدل تعفنها في القمقم. هذا الإشراك يتيح للذات أن تواجه ذواتاً أخرى، أن تحاورها، وتنصت إليها، وأن تتملى قسمات مختلفة، وأن تفكر فيها، وأن تتواصل معها، والتواصل هو الكفيل بتوفير الفهم. من هنا يدين فوزي الكلمات التي تتوخى ذاتها، تماماً كما يدين، مثلاً، الرايات باعتبارها رمزاً يتوخى ذاته، ويحيل على ذاته، بل هو لا يعبر حتى عما يُفترَض أن يعبّر عنه. فالرايات ـ شأنها هنا شأن الوطن والفكرة والمعتقد ـ لم تعد رمزاً للتحرر في حدود توظيفها من طرف الثوريين الذين يصرون على غمسها بالدم. إنها أصبحت ذات قيمة تتجاوز الإنسان قيمةً عليا. ومثل الرايات، يدين فوزي العقائد والأفكار واليقين وحتى الوطن ـ الفكرة، لا سيما حين تصبّ كلها في صيغة القائد ـ الرمز. وهذه الموضوعة لا ينفكّ فوزي يلاحقها في كل مكان من اهتماماته. بل هو يخصص لها حيّزاً لا بأس به في أحدث كتبه: العودة إلى كاردينيا[1].

---

(1) ينظر: كريم، فوزي، **العودة إلى كاردينيا**، دار المدى، دمشق، 2004، ص69 و ص115 على سبيل المثال لا الحصر. وفي عمود صحفي عنوانه «حول حبّ الوطن لا المواطن»، يقول فوزي ردّاً على بثينة الناصري: «فقد كررت بثينة مشاعر حب للعراق وللوطن، ومشاعر خوف على العراق وعلى الوطن. وأنا أعيد عليها جملتها بتحريف مقصود فأقول لها: حب الناس العراقيين والمواطنين العراقيين. والخوف على العراقيين وعلى مواطني العراق. كنت أحب أن أعيد لبثينة علاقتها ببطلتها في قصة «القارب». أعيدها للإنسان الذي هجرته باتجاه فكرة الوطن. وهذه الهجرة من الإنسان كقيمة عليا إلى الفكرة المجردة كقيمة عليا، طويلاً ما كانت قاعدة ثقافتنا اليسارية على امتداد نصف قرن. أكثر شعرنا فيها اعتياد على التغني بتجريدات: الوطن، والجماهير، والحرية، والثورة، والرموز الذهنية المتعالية، في حين كرس للإنسان العراقي، وللكائن البشري فيه كل طاقته الهجائية. وكثيراً ما انتفعت هذه العقائد حين تحولت إلى سلطة من ذلك فجعلت الوطن والثورة... أسلحة للفتك بالمواطن، ووسائل طعن وتخوين».

إن تقاطع الحياة والكلمات يقف دائماً وراء الحداثات الشعرية الحقيقية، وهو الذي يساهم مساهمة كبيرة في إرساء دعائم أية حركة تجديدية في الشعر أو غيره، أما المطامح بالتغيير لأجل التغيير، أو مطامح دعم الأفكار بإطلاق، أو الأشخاص، فإنها لا تحقق إلاّ نكوصاً في الشعر والحياة ووعيهما على حد سواء. وإن تغيراً في القناعات بات مطلوباً أكثر من أي وقت مضى. فقد مضت أوقات وسط حروب وكروب، والتاريخ الذي ضاعفت أحداثه الدامية الإحساس بضرورة التغيير بقي أميناً في توفير الأحداث الدامية نفسها.

قد يبدو سبيل الأنسنة في الشعر غير متفق تماماً مع فكر الأنسنة البحت. فالأنسنة نزعةً تعبد العقل منذ انطلاقتها العظيمة إبان عصر التنوير الغربي. وربما يعود ذلك إلى الفرق بين طبيعة الكتابة الشعرية والكتابة الفكرية، غير أنه لا مندوحة من القول إن العقل هو في النهاية الأساس الخلاق لكلا الكتابتين. وقد حاول محمد أركون في هذا المجال تحديداً إثبات الارتباك العضوي بين النزعة الإنسانية والنزعة العقلانية حين كان كتب تحليلاته المهمة عن نصوص مسكويه والتوحيدي[1]. وفيما يتصل بالشعر وعالمه، فإن عقلنة النزعة الإنسانية في العالم الشعري قد تسدّ منافذ الاحتمال، وتعلن نهاية الأفق الذي يتغذى منه الشعر. ومن هنا لا يمكن فرض صيغة نهائية لأنسنة الشعر. إنها شيء يمليه الشعر في الممارسة الكتابية. والممارسة الكتابية لا تستنفد أبداً إمكانات الشعر في أن ينحو منحى يجعل الإنسان فيه مركزاً قبل اللغة وفنونها. إن أنسنة الشعر هي تعويل على طاقات الشعور الخلاقة في العالم الداخلي للإنسان كائناً إنسانياً خبيراً بإمكانات اللغة في التعبير عن قضاياه ومعالجتها. وأنسنة الشعر هي تنوير للإنسان عبر الشعر. هي أن يكون الشعر ملتحماً بحسّ الرسالة الإنسانية.

في أحد أعمدة فوزي الصحفية، نظر إلى الدين والأنبياء كبناة علاقة صحية بين العبد والله، ولكنه نعى على الدين إخفاقه التام في بناء علاقة صحية بين البشر. ومردّ هذه النظرة إنما هو الموقف الإنساني الذي يقارب الظواهر دينية وغير دينية. إن طبيعة هذه التساؤلات لا تتوخى نزعة شكية في عالم ميتافيزيقي، بل تسعى إلى تعزيز التوتر الذي يدفع بالحياة نحو الأمام. وفوزي في أشعاره ومواقفه، في سيرته، في نثره

---

(1) ينظر: أركون، محمد، **نزعة الأنسنة في الفكر العربي: جيل مسكويه والتوحيدي**، ترجمة صالح هاشم، دار الساقي، بيروت، ط1، 1997، ص14 وما بعدها.

الحميم، يحاول أن يغذي هذا التوتر، ويشده شداً حساساً لتنطلق، من بعدُ، من هذا التوتر مواقفُ لا تجند الطاقات لمحاربة مواقفَ مضادة أو معاضدة نزعات معينة، بل ما يهمها تعزيز الأنسنة أينما وجدت بوادرها وإرهاصاتها، في الدين أو في جانب منه، في الشعر أو في عالم الأدب إجمالاً، في الفكر، في النقد، أو ما أشبه.

إن الكتابة تحت ضغط هذا الموقف ومتطلباته هي كفاح إنساني حقيقي يحمل في الأقل بذور عالم إنساني لا بد من أن يسود شيئاً فشيئاً، وهو ماض نحو هذه السيادة إذا ما تأملنا نزوع تاريخ البشرية نحوه. إن الكتابة، مرة أخرى، انصياعاً لهذا الموقف والفكر الإنسانيين والدعوة إليهما لهي كتابة الحداثة التي يجب ترويجها وإشاعتها، إنها إطلاق مفهوم الحداثة من سجن اللغة، وتسريح متضمناتها من إلزام الأبنية الفكرية، وإكراه العقيدة، وتشويه الفهم السطحي. إن هذه الكتابة الإنسانية لا تتيح لكل متلاعب فنان بأبنية اللغة أن يدخل مضمار الحداثة لحيازته مهارة التلاعب حسب، وهي لا تتيح أيضاً رهن حداثة الكتابة بمظاهر اللغة دون عالم المعنى، عالم الباطن. ولا شكّ في أن تقديم «الفهم» عنصراً له الأولوية يُشرك الكتابة في مسؤولية إنسانية ملحة. إن جانباً أساسياً من أزمة الحداثة الشعرية العربية هو جانب المعنى. وإذا لم يحضر الفهم وغاب المعنى، فإن الضياع لا يطول الدلالات ولا الدلالات الضمنية حسب، بل إن أعمق تأثير لأزمة المعنى إنما يعني أزمة القيم.

المؤلف

استراليا كانون الأول 2004

* * *

الفصل الأول

ثياب الإمبراطور
بين عورة الموروث الشعري العربي والاحتيال الحداثوي

هي حشرجات الروح أكتبها قصائد لا أفيد
منها سوى الهزء المرير على ملامح قارئيها

السياب

كم تورطت في محن
وكتبت القصائد عارية من شوائب روحي

فوزي كريم

هي ورطة إذن ومحنة أن لا ينطلق الشعر من «حشرجة الروح» وشوائبها ليتيه في سطوح المادة معالجاً صلادتها المريرة ، يمثل السياب مثالاً أصفى على الانشغال بالتجربة الروحية والانحياز إليها في الشعر أكثر من أيّ شيء آخر، ويمثل أدونيس إجمالا مثالاً أصفى على الانشغال عن التجربة الروحية والانحياز إلى سواها.

وفيما بين التجربتين عاش فوزي كريم «قلق التأثير»، واعتاش عليهما ردحاً من الزمن ثم عاد ليرفع دعاويهما أمام الأشهاد مضمخة بوهج تجربته الشعرية، وما انتهت إليه قناعاته النظرية في الشعر. يكسبنا السياب روحه في تضاعيف لغته ويجعلنا نتوحد مع أرواحنا في محاولة لاستنباتها في فعالياتنا الإبداعية، إنه يقودنا الى سبر العمق ويكسبنا أدونيس جسداً لغوياً موشوماً أجمل ما يكون عليه الوشم ليلهينا بذلك عن

تلافيفه التي تضيع في زحمة بهلوانيات اللغة ليبقى المعنى في بطنه يتحسسه هنيئاً مريئاً، أما نحن فلنا غصة اللغة وطقطقتها وربما سعالها.

ثمة سببان مهمان يدعوان إلى مراجعة شاملة لطبيعة ما أنجز من شعر عربي في العقود الأخيرة من القرن العشرين: الأول هو التغير الذي عصف بهذا الشعر، وما خلفه هذا التغيير من أثر على طبيعة اللغة الشعرية وطبيعة الذوق الشعري بشكل عام، والثاني هو التراجع المطرد الذي ما زال يطبق على حياتنا إجمالا. فإذا كانت الدراسات النقدية تطلق كلمة التطور جزافا على ما حدث للشعر العربي ابان العقود القليلة المنصرمة من القرن العشرين فهل يمكن أن نتجاوز العقبة الكأداء لنحقق حداثة في الشعر وتخلفاً فيما عداه من أنشطة الحياة المادية والروحية ؟ أم أن في الأمر سراً خفياً يرينا الانحطاط تطوراً، والتأخر تقدماً والتقليد ابتكاراً؟

في خضم موجات الحداثة الشعرية ومن جوف صخبها ورغم غمرها الآفاق تنبثق اليوم أضواء شديدة السطوع تتسلط عليها، وتنير خفاياتها وخباياها. تطلع علينا اليوم أضواء مستحدثة وجريئة تشكك في ما ترسب في دواخلنا من يقينيات الحداثة الشعرية العربية والحداثة النقدية العربية وغني عن الذكر ما أثاره عبد العزيز حمودة في كتابه المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك من احتجاج وانتقاد ونقد بلغ حد التجريح في معارك قيل إنها أدبية؛ وذلك حين أعاد فحص الحداثة بنسختيها الأصلية والعربية فوجد أن نسختنا «نسخة شائهة من الحداثة الغربية»[1]، وحين فحص البنيوية والتفكيكية وجد أن البنيويين «فشلوا في تحقيق المعنى»[2]، والتفكيكيين «نجحوا في تحقيق اللامعنى» فانطلقوا «كالثور الهائج في حانوت العاديات يحطم كل غالٍ وثمين ومقدس»[3].

وفي مقابلة على فضائية أبو ظبي أعلن عبد الله الغذامي حيرته مما سيكتب لندوة كان قد دُعي اليها، أعلن ملله من التحدث عن الانزياح وبنية التجاوز وما أشبه، تلك التي انغمس فيها لمدة ليست بالقصيرة ولكتب وبحوث ليست بالعابرة، وكان أن خرج علينا بـ«النقد الثقافي» الذي أعلن فيه رجعية الحداثة العربية لا سيما

---

(1) حمودة، عبد العزيز، **المرايا المحدبة : من البنيوية الى التفكيك**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص11.

(2) المصدر نفسه، ص10.

(3) المصدر نفسه، ص10.

الأدونسية ونسقيه أبي تمام والمتنبي وأدونيس ونزار قباني وما إلى ذلك من شعراء ألبسوا البالي لبوساً جديداً فيما يتكفل فحص سياقات شعريتهم الحداثية بفضح عمق تراجعها ونكوصها وتبعيتها وإيجازاً نسقيتها بحسب المصطلح الذي يعتمده الغذامي[1].

إذن مرة أخرى، وفي الحقيقة مرات، نحن بحاجة إلى تأمل ما حققناه في حقل الشعر خلال النصف الثاني من القرن العشرين، هذا النصف قرن الذي عجّ بتغيرات هائلة على مستوى حياتنا الثقافية وغير الثقافية. وفي خضم هذه الحياة الثقافية أيضاً يطلع علينا عمل آخر يحاول أن يخفف من غلواء تشدقنا بالحداثة وما بعد الحداثة؛ عمل يكشف الأسس الواهية لانطلاق حداثتنا الراكبة موجات الحداثة الغربية، والمركوبة مطية لمدعي الاستنارة والعصرية كلهم؛ عمل يحيل عنوانه على العبث والضحك والخوف والرهبة والتواضع على الكذب في رابعة النهار؛ إنه أو إنها **ثياب الإمبراطور**[2] التي يعيد شاعر هذه المرة فحص قماشتها ونسيجها وتفصيلها والخيوط المتشابكة التي خلقت إيهامها.

يرى فوزي كريم أن «الشاعر باحث عن الحقيقة في عالمه الباطني أو في خارج هذا العالم»[3]. ومن هذا المنطلق يشخِّص أورام ثقافتنا المتخفية تحت "ثياب الإمبراطور»، ويجد تشخيصه في نقد رؤى حداثية مارست تأثيراً كبيراً على الأجيال، وكانت تدعي أن علاج هذه الأورام يكمن في الشعر الحداثي. وما كانت هذه الرؤى سوى انعكاس لفكر لفظي من وجهة نظره، والفكر اللفظي يبقى فكراً مفارقاً لا يطول الواقع ولا ينشئ السبل الموصلة إلى ربط الحلم بالواقع. إن الفرضية التي ينطلق منها فوزي كريم في النظر إلى الشعر هي هيمنة التجربة الروحية الفردية على كتابة الشعر، وهو يقيم هذه الفرضية كشرط لتحقق الشعر، كشرط لشعريته. وهو يلحّ عليها في كل مكان من الكتاب، وهذا الإلحاح يولد فينا طاقة جديدة قديمة لإعادة النظر في حداثتنا الشعرية؛ تلك الطاقة التي انحسرت عبر عقود السبعينيات والثمانينات والتسعينيات بعد شيوع المناهج الحديثة في معالجة الشعر وحدوده، وبعد اكتساح قصيدة النثر عوالمنا الشعرية، وترسخها إلى الحد الذي أصبح يلازمنا الخوف من الاتهام بالتراجع الى

---

(1) في كتابه: **النقد الثقافي: قراءة الانساق الثقافية العربية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000.
(2) كريم، فوزي، **ثياب الامبراطور: الشعر ومرايا الحداثة الخادعة**، دار المدى، دمشق 2000.
(3) المصدر نفسه، ص5.

الوراء إذا ما دعونا إلى إعادة تقييم جديدة، وإذا ما حاولنا إقامة حدود جديدة طمر معالمها غبار كثيف للحداثة والحداثيين.

لكن مشكلة هذه الفرضية، وهي مشكلة فوزي كريم أيضاً، إنها أُريد لها أن تطبق على آفاق الشعر العربي برمته، وهذا المسلك الوعر الذي تسلكه الفرضية بإشراف مطبقها يضعف من متضمناتها الإجرائية التي تعد بالشيء الكثير بالنسبة للشعر العربي في العصر الحديث، وقد وضع فوزي الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي والعباسي تحت ضوء هذه الفرضية ناسياً مشكلة أولية الشعر العربي، فكيف يمكن معالجة الشعر الجاهلي في ضوء الفرضية؟ لاسيما أن النقص الذي نعاني منه في النصوص الممثلة لحياة الجاهليين الحقيقيين؛ تلك النصوص التي ضاعت أو ضُيِّعت، والنصوص التي مررت إلينا عبر عيون إسلامية شديدة الرقابة، ثم إننا نصطدم هنا بهذه الأولية الغامضة للشعر العربي التي هي من التشابك والتعقيد بحيث يجدر عدم إقرار شيء بصددها. ألا يمكن أن تكون التجارب الجاهلية مثلاً عبرت عن تجارب روحية فردية كانت طاغية شأنها شأن الشعر الجاهلي الذي نعرفه، الشعر الجاهلي المؤسس على الأغراض التي أطفأت فيه التجربة الروحية بسبب من الأعراف الشعرية المستحكمة؟ وهذه الأعراف استطاعت أن تجد مشروعية في مرورها إلى العصور اللاحقة بينما حوربت النصوص الأخرى وربما طمست. ومن جهة أخرى، نحن لا نستطيع أن نعد وجود شعراء التجربة الروحية وجوداً هامشياً بالنسبة للشعر المقابل، فطرفة بن العبد وعنترة والخنساء وغيرهم لم يكونوا هامشيين البتة، كما أن تخلل الشعر الذي يمثل فردية الشاعر وتجربته الداخلية كان موجوداً حتى عند أشدّ الشعراء اتباعاً للتقاليد والأعراف.

قد تبدو أطروحة العودة إلى «التجربة الروحية» عودة إلى الوراء، والوراء قد يعني التراجع، وأكاد أقول «الرجعية»، و«النزعة المحافظة»؛ ذلك لأنها تسبح ضد التيار السائد، التيار الطليعي الذي لا يقبل بغير جنون الحداثة وما بعدها، التيار الهادر الذي يتدفق بهرجه ومرجه، وببهرجه البراق وعناوينه المهيبة ظاهرياً؛ تلك التي تثير الخشية تماماً مثل طلاسم الأوراد، لكن هذه العودة في الحقيقة عودة إلى العمق وليس إلى الوراء، فالفم يتكلم وتكلمه يفيض من الرأس تارة وقد يفيض من القلب تارة أخرى إذا كان القلب تعبيراً عن الروح والوعي أيضاً، وحين يتخطى الشاعر بلا إدراك منه خبرته في الحياة وبروق وجدانه ينسى في هذه الغمرة الأساس المتوهج لكتابته لينهمك في وهج آخر تلتمع به كتابته، وهج زائف وهج هو محض طلاء قد يثير فينا الدهشة

والإعجاب السريعين؛ وهج «الصنعة» التي لا مناص من أن تنقشع عاجلاً أم آجلاً. وحين يفعل الشاعر ذلك يتحول بحسب أطروحة فوزي إلى «أديب»[1]؛ لأن الشاعر باحث عن الحقيقة في عالمه الباطني أو في خارج العالم، فإذا كفّ عن مناجاة باطنه ورؤية باطنه للخارج كفّ عن أن يكون شاعراً. وحينذاك تصنع لغته «أديباً»، محض أديب متصنع يصانع المواضعة ويجتهد في تغيير زيها فيما يعتقد أنه يتمرد عليها.

ويمكن القول إن الأديب تتولد في داخله هوة بحسب تعبير فوزي تفصل شعره عنه، ومن ثم حين تنفصل النصوص الشعرية عن شعرائها تنفصل هذه النصوص عن الحياة والحقيقة. فالهوة تجعل النصوص «بالونات معلقة في الهواء»[2]. لكن في هذه الهوة مكامن أخلاقية آثر فوزي كريم محاولة تجنبها قدر الإمكان، فقد يجرفه أحياناً الاستياء والسخط ليصرح بضجر محفوف بالتحفظ بموقفه من كبار شعراء العربية كالمتنبي وسادنيْه في أيامنا هذه أدونيس الشاعر وكمال أبو ديب الناقد[3]، ذلك الموقف الذي يسفر عن وجع ضياع التجربة الروحية وطاقة الفردية الشعرية لدى هؤلاء في «رحم اللاعقلانية البدوية التي يمثلها المتنبي بأصفى صورها»[4]، أقول ثمة مكامن أخلاقية يستدرج فوزي صورتها الشوهاء أحياناً إلى وضح النهار ليقول فيها رأيه إلى قارئ يبدو مستلباً هو الآخر أمام مزاعم متناقضة، لكنه في أحيان أخرى يؤثر الصمت ليبقيها «مكامن» حسب، يؤثر الصمت بإزاء هذه الغرف المخيفة التي قد تجر عليه استياء إذا ما كرر استياءاته المريرة، فكتابه الذي يعجّ بالأحكام القيمية يؤثر الصمت متذرعاً بشغل شاغل هو «الشعر كمادة تعبير وخلق»[5]، هذا الشغل السامي يحول دون نزوله إلى درك القيمة الأخلاقية لما يعالجه، وربما هو أيضاً مصاب برهاب الثقافة الخفي رغم جرأته ومغامرته في استكشاف مجاهيل حداثتنا المأسورة. ثمة هوة أخرى

---

(1) المصدر نفسه، ص6.

(2) المصدر نفسه، ص73.

(3) يقول فوزي كريم: «يتبرع أهم شعرائنا الحداثيين اليوم، هو أدونيس، بكتابة كتاب شعري كامل يتبطن فيه شخص المتنبي الإنسان أو الشاعر. وهو يعتبره أكبر وأخطر كتبه، ويلحق به شاعر آخر في ذات الفترة، هو كمال أبو ديب، بالتعاون مع الرسام ضياء العزاوي لوضع نص شعري يتبطن فيه شخص المتنبي الإنسان والشاعر بذات الصورة المأسورة والمسحورة». (المصدر نفسه ص76).

(4) المصدر نفسه، ص76.

(5) المصدر نفسه، ص72.

تتصل بالعلاقة بين الفصيحة والعامية، فمع أن فوزي ينتقد المحاولات التي دشنت حلولاً لردم هذه الهوة (يوسف الخال في دعوته للغة محكية هي اللبنانية، وهادي العلوي في دعوته لتعطيل فاعلية حركات الإعراب واستثنائه الشعر من ذلك) فقد بقي يشم من كتابته أن العربية التي يكتب هو نفسه أشعاره بها تنتج شعراً «يملك شيئاً من قابلية العزلة عن الحياة وعن لغتها»[1]، فضلاً عن أنه يعد مهمة تعطيل حركات الأعراب «المهمة الباعثة على الحياة»[2].

إن الشيء الكفيل بردم الهوة بين الشاعر ونصه، والنص والحياة هي فردية التجربة الروحية[3]. وتثير هذه الملاحظة التي ترتقي إلى مستوى الإجراء الناجع تساؤلاً دالاً: ألا تفضي فردية التجربة الروحية، وعبر تعززها شعرياً، والانطلاق منها بدءاً، إلى خلق هوة أخرى تفصل بين الشاعر ونصه، وبين النص والحقيقة؟ والتعويل الذي يبرز هنا هو أن اصطفاء فرادة التجربة الروحية لدى كل شاعر بحيث لا يمكن أن تتكرر هذه التجربة أو تستنسخ أو تزور، لكن التجربة الروحية ليست بمنأى عن التمنيط حين تتجسد شعراً فتكون قابلة للتكرار والاستنساخ والتزوير، إنها تكون كذلك حين تستقيم بنياناً محسوساً ولغة معبرة، وليس بمستطاعنا طبعاً التدليل على ذلك عبر حقبة شعرية أو حركة شعرية ما دام شعر الخبرة الروحية يتوفر بشكل متشظٍّ هنا أو هناك، وعند هذا الشاعر أو ذاك، رغم أنه ليس بالهين أو الضعيف، لكنه في تيار كاسح من اتباع المواضعات أو إلباسها زيَّ الجديد والتطبيل لهذا الجديد يضيع وهج الروح وتبرق المادة. من هنا قد يواجه شعر الخبرة الروحية ما واجهه شعر اللفظية، فلا ضامن من تحوله إلى مواضعات مؤسسية نسميها افتراضا مواضعات شعر الخبرة الروحية. إن ما أود أن أنوه به هو الإمكانيه الكامنة لتشبع هذا النمط من الشعر بالطابع المؤسسي ذي المواضعات.

وعلاوة على ذلك يبدو فوزي في بعض الأحيان حين يتحدث عن شعر الخبرة الروحية أنه لا يتحدث عن الشعر بل عن الخبرة الروحية حسب، يبدو أنه يبين معنى الخبرة الروحية عبر التباس كلامه بمعنى شعر الخبرة الروحية. وفرضيته في هذا الجانب تتجاهل المتطلبات العقلية لتحويل التجربة الروحية إلى قصيدة، وبذلك تغضّ

(1) المصدر نفسه، ص16.
(2) المصدر نفسه، ص16.
(3) المصدر نفسه، ص25.

من شأن الثقافة والتاريخ والأفراد الشعراء لتبقى حبيسة الروح وجمالياتها التي تقبع فيها بالقوة بيد أنها لم تنجز بعد، لم تظهر بالفعل، وأية تجربة روحية غير متشكلة وتود التشكل ستضطر إلى استلال ذاتها من مقبع الروح نحو سطح الواقع والتاريخ والثقافة والأفراد. وهنا لا مناص لها من مخاض التشكل الذي سيجبرها على النظر هنا وهناك، إلى هذه التجربة أو تلك، إلى ما تشكل قبلاً وما يتشكل الآن. وهنا مرة أخرى ستعاين هذه التجربة البكر أسس تشكل التجارب الأخرى ومعاييرها، ولن تحقق تشكلها الخاص ما لم تلمَّ بجميع هذه المتطلبات، وما أن تلمَّ بها حتى تخضع إلى تأثر فتستجيب له أو تتمرد عليه.

لقد بقي فوزي ينافح عن أطروحته في كل اتجاه، وطلب لها شمولية في المعالجة ربما أرته أحياناً ما بدا له أنه ثابت صحيح، فكيف نفسر ردّ الأشكال الشعرية المطوعة لاختلاجات الروح عند السياب وسعدي يوسف وصلاح عبد الصبور إلى الروح نفسها؟ يقول فوزي «وبالمقابل قام شعراء التيار الآخر (يقصد تيار التجربة الروحية) بمحاولات دائبة في معالجة الشكل من أجل مزيد من قابليته لاستيعاب تجاربهم، حاول السياب مع الأوزان، وصلاح مع اللغة التي تنزع إلى تلقائية الشعر، وسعدي مع البنية في التقطيع والفراغ والكولاج، إلا أن هذه المحاولات لم تكن مستقلة في ذاتها، بل هي وليدة اعتمالات ضاغطة في التجربة الشعرية الداخلية»[1]. يبدو الجزم في هذه المسألة جزماً جزافياً، جزماً يطول الفكرة التي طالما واجهناها بلا دليل عند فوزي وغيره؛ وأقصد هنا فكرة تطويع الشكل لاستيعاب التجربة، ولتلاحظوا صياغة الجزم أيضاً؛ أعني بنية الإضراب كما تسمى بالعربية، حين يُستخدَم الحرف «بل» في نصّ فوزي. إنه لمن الصعب الحديث عن تماس المادي باللامادي وكأنه متكشف للعيان، وفي محاولة أصيلة هي «إعادة نظر تلتزم البديهية والمنطق»[2]، لا يسوغ تكرار الحديث الجزافي نفسه، وربما يمكن أن يتحقق هذا التماس بين المحسوس واللامحسوس في الشعر. وليتذكر فوزي معي ما ورد في كتابه نفسه من معالجة رائعة للكلمات المفاتيح في شعر السياب لا سيما في قصيدة «النهر والموت»، وتحليله المتبصر لها، وكيف رأى أن السياب يحاول أن «يذهب بعيداً في الكشف عن هوية المطر الغيبية التي تصل

(1) المصدر نفسه، ص27-28.

(2) المصدر نفسه، ص28.

المحسوس باللامحسوس شأن الماء والقمر والذئب والليل»[1].

لقد شرع فوزي كريم من جديد بالتفكير في الشعر العربي قديمه وحديثه من زوايا تكسرت في ظلمتها أصوات سبقته، أصوات حاولت أن تبين أن التاريخ الرسمي لشعرنا العربي هيمنت عليه الرؤية التي تنظر إلى فرادة الشعر على أنها فرادة التجربة الروحية والعاطفية، فلم يقيِّض لها فرصة الانتشار لاسيما أنها وفدت من خارج حقل النقد والتاريخ الأدبيين. لقد نوّه فوزي كريم بهذه الأصوات الأصيلة كطه حسين في **حديث الاربعاء**، وعالم الاجتماع علي الوردي في كتابه **أسطورة الأدب الرفيع**، والمؤرخ العلامة جواد علي في موسوعته العظيمة **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، وعبد الله القصيمي في كتابه **العرب ظاهرة صوتية**. وإذا كان تكسر الأصوات السابقة على عدم الإنصات الى المختلف من الأطروحات نظراً لطبيعة الحقبة التاريخية التي أنتج فيها أغلب هؤلاء رؤاهم، فإن صوت فوزي كريم لن يمرّ دون صدى واستجابة لازمتين رغم حاجته الملحة إلى الدعم، فطبيعة ذهنيته وعمق تفكيره وبصيرته النافذة تستدعي إعادة المراجعة والنظر، وفوق ذلك فإن ضرورة المراجعة والنظر أصبحا أمرين مطلوبين بعد مرور نصف قرن على تجربة الحداثة في الشعر العربي، وبعد أن ألمت بنا تيارات إشكالية أودت بالشعر إلى ما هو فيه الآن، وإلى ما هو عليه الآن.

لكن الكتاب يضع استثناء وحيداً يتعلق بشعر رواد شعر التفعيلة بالعراق، وحين يكون هذا الاستثناء كاسباً لمصداقية تبنىء بها طبيعة التجربة الشعرية لدى السياب بشكل خاص، فإن محاولة تسويغ هذا الاستثناء تبدو عند الكاتب محاولة متعجلة، إذ ليس من التماسك أن يسوغ فوزي كريم عافية التطور الشعري لا سيما بالعراق إبان الخمسينات بتجايل مثقفينا ومثقفي الحداثة الغربية، وإن مثقفينا نشدوا لبَّ الحداثة الغربية بعد أن نزعوا قشورها الغرائبية فعرفوها قراءة وترجمة ثم تمثلوها تمثلاً سليماً حين «رجعوا بحكمة العارف إلى الأصول»[2]؛ لأننا بهذا التسويغ الجزئي الذي يتبنى جانباً من المشكلة نعشي على النظرة المتفحصة الكلية التي يجب أن تضمن الإرادة الفردية في التمثل لتراث الآخر، وأن تحترم هذه الإرادة بقطع النظر عما ستؤول إليه تجربة التمثل هذه بعد عقود من التأمل الشامل في واقع ثقافتنا العربية. وهذا ما أيتح

(1) المصدر نفسه، ص172.

(2) المصدر نفسه، ص37.

لفوزي كريم؛ ولأننا أيضاً سنصطدم بأدونيس المتمثل وصاحب **الثابت والمتحول** الذي يرقيه إلى مربتة الراجع بحكمة العارف إلى الأصول؛ ولأننا نتساءل عن الذي تغير في طرق تواصلنا مع الآخر حتى يكون التجايل مهماً إلى هذا الحد!

ومن ناحية أخرى يظهر فوزي كريم بصيرة في محاكمة الظاهرة الأدونيسية في الحداثة الشعرية العربية، وعلى الرغم من مجيء هذه البصيرة متأخرة فقد كان حرياً بها الظهور أوان عنفوان هذه الظاهرة، وليس بعد أن استحكمت في ثقافتنا وصار لها مريدون كثر، وليس بعد أن توالت الضربات النظرية لأسسها. ومع ذلك، بقيت هذه المحاكمة جديرة بالطرح رغم مجيئها المتأخر. إن أشد ما ينعى فوزي كريم على أدونيس هو ذلك الانطفاء الروحي في شعره حين صار هذا الأخير يهيم بجعجعة الحداثة وما بعدها، وحين طفق يصول في آفاق صوتية ذهنية منبتة الصلة بآفاق الروح والخبرة الفردية بالحياة. ويضع فوزي كريم كتاب **الكتاب: أمس المكان** الآن شاهداً على تلك الحال المحزنة، إنه يطلق هذه الصيحة ممزوجة بأسف بالغ على الموهبة العملاقة لأدونيس، إنه ينعاه لنا شاعراً لأنه غادر باطنه وظل معلقا بأهداب واهية لمقولات لم تتخلق في رحم حياتنا وأوضاعنا. ومع ذلك يصرّ أدونيس على أن **الكتاب: أمس المكان الآن**، هذا الكتاب نفسه، ما هو إلا تعبير عن دواخله ونفي للأشكال الموروثة، وهو مشروع يتمثل في «أن القصيدة يجب أن تخرج من عزلتها الشكلية الموروثة، وهو مشروع عاطفة أو انفعال، والكتاب هو مشروع تقديم هذا النوع من القصيدة»[1].

يفكر أدونيس في الحداثة بدءاً بصورة السلب، فهو يفكر بما هو غير حداثي؛ أي بما سماه «أوهام الحداثة»، ولنتذكر هنا أول وهم من أوهام الحداثة في نظر أدونيس، إنه وهم الزمنية التي يحددها في بيان الحداثة كالآتي: «هناك من يميل إلى ربط الحداثة بالعصر وبالراهن من الوقت من حيث أنه الإطار المباشر الذي يحتضن حركة التغير والتقدم أو الانفصال عن الزمن القديم والتقاط هذه الحركة شعرياً؛ أي رصدها والتعبير عنها دليل كاف بحسب هذا الميل على الحداثة. ومن الواضح أن هؤلاء ينظرون إلى الزمن على أنه نوع من القفز المتواصل، وعلى أن ما يحدث الآن متقدم

(1) هذا نص ما قاله أدونيس في مقابلة مباشرة وشاملة على فضائية المستقبل اللبنانية مساء الثلاثاء 10/ 4/ 2001.

على ما حدث غابراً، وعلى أن الغد متقدم على الآن»[1].

أما فوزي كريم فيفكر في الحداثة بالصورة الآتية: أعترف بأنني لم أفكر يوماً بالحداثة معياراً لصلاحية القصيدة وجودتها، ولا حتى بالجدة. كنت أفكر بالحداثة على أنها صفة انتساب لعصر وليست كمعيار قيمة، معيار القيمة لدي هو تفرد الشاعر في انصرافه لتجربته الروحية، وصدق وعمق هذه التجربة هما اللذان يولدان الشكل الصادق والعميق. المشاعر هي التي تتشكل شعرياً، وهي بجمالها تولد الشكل الجميل وبجدتها تولد الشكل الجديد وبحداثتها تولد الشكل الحديث وبلا حداثتها تولد الشكل اللاحديث ولا أفضلية لانتساب على انتساب»[2]. ويقول في موضع آخر مكرراً رأيه نفسه: «فالحداثة ظلت بالنسبة لي صفة نسبة للعصر الحديث وليست معيار قيمة أحدد عبرها الجودة والرداءة»[3].

يجلو فوزي كريم قليلاً من مخايل وهم الحداثة الأول عند أدونيس، فحين لا تكون الحداثة مرتبطة بعصر فإنها تنتسب لعصر، وفي هذه النقطة يرد فوزي كريم كلام أدونيس إلى فمه ليخرجه تارة أخرى متلبساً بلَبوس الحقيقة؛ حقيقته. لكن حقيقة فوزي حيية ولا يجرؤ الكثيرون على ملامستها ناهيك عن تبنيها، أما أوهام أدونيس فقد طبقت الآفاق. وفي الوقت الذي يرى فوزي إلى تحول حداثة أدونيس إلى حداثة لفظية وبهرج واستعارات ذهنية منتشية بذاتها، فإنه يضفي على الحداثة الأدونيسية الوهم الأول. فوهم الزمنية يكمن في «تحول الشعر إلى زيّ»[4] كما يقول أدونيس نفسه، وما الزي إلا البهرج والتلاعبات اللفظية والصور الذهنية، بل يصل فوزي إلى الحكم على حداثة أدونيس بأنها رجعية؛ حداثة يتخفى خلفها شاعر تقليدي: «إن شاعراً كبيراً غنياً كأدونيس لم يكن عن غفلة أستاذاً بارعاً داخل تيار المذهب الشامي وأحد أبرز ثمار السياق الشعري السائد. وما يبدو في الظاهر صوتاً حداثياً أو ما بعد حداثي على مستوى عال من النزعة الطليعية إنما هو في الجوهر صوت ارتدادي معزز للنزعة الشكلية وللغرض خارج الخبرة الداخلية الفريدة للشاعر والذي يتميز به ذلك

---

(1) أدونيس، **فاتحة لنهايات القرن**، دار النهار للنشر، بيروت، 1998، ص239.

(2) ثياب الامبراطور، ص24.

(3) المصدر نفسه، ص253.

(4) **فاتحة لنهايات القرن**، ص239.

المذهب»[1]، وفي موضع آخر يقول: «إن جذل أدونيس والنسبة الكبرى من شعراء ونقاد المرحلة بهذه الحداثة التي تحمل عملياً خصائص ما بعد الحداثة أجهز مع الأيام على تلك الجذوة في النص الشعري، وانتصر بأجنحة الخيال لقوة الذهن وللقوى العضلية في الصورة والموسيقى والبنية اللغوية والتقى في السرّ، وهي نقطة اللقاء الأخطر، بأكثر ما ينطوي عليه الموروث الشعري والنقدي العربي من تهيام بالصنعة والشكل واللفظية»[2]، أدونيس إذن شاعر اللفظية الذي تستحوذ عليه اللعب الذهنية والبلاغة المتعالية والأشكال الباهرة؛ «ولذلك يبدو أدونيس داخل حداثتنا الشعرية أكثر تأثيراً على محيطه وعلى الأجيال المتلاحقة؛ لأن الاستجابة إليه إنما هي استجابة لحنين دفين للشكل اللفظي المصوت الذي جرى عليه الشعر العربي»[3]. أما الوهم الثاني، وهم المغايرة؛ أي «أن التغاير مع القديم موضوعاتٍ وأشكالاً هو الحداثة أو الدليل عليها»[4]، فيكفي فوزي معالجة له أنه ألحّ على الحظّ من شعرية أبي تمام رداً على حداثة أدونيس الذي اتخذ أبا تمام نموذجاً للإبداع الشعري المغاير والمثير للجدل والسخط. فأبو تمام تغاير مع القديم؛ أي طبق وهم الحداثة الأدونيسي الثاني، لكن هذا الوهم انطلى على أدونيس، فما الذي فعله أبو تمام في مدائحه وهجائياته غير ابتكار لبوس جديد لشعر قديم أو التظاهر بالجديد فيما يضمر نسقية الشعر العربي نفسه إذا شئنا استعارة تعبير الغذامي، ومعه نلتقي مرة أخرى بسمة اللفظية والاستعارات الذهنية. لكن لأدونيس رأياً آخر في أبي تمام ردده أمس، ويردده في كل مكان، ويردده الآن، فهو يقول في **الكتاب: أمس المكان الآن**:

لأبي تمام

حبر في الضوء، ضوء

في طبقات الحبر له ميثاق

مع مجهولات

---

(1) ثياب الامبراطور، ص231.

(2) المصدر نفسه، ص255.

(3) المصدر نفسه، ص148. وثمة مواضع أخرى يصرح فيها بهذا التقييم، أنظر: ص231 وص261 على سبيل المثال.

(4) فاتحة لنهايات القرن، ص240.

يستشرفها يستخلصها ويعاشرها

ويجادلها ويجافيها طوراً

ويعانقها طوراً

كي يتدفق منها حراً

نسغ المعنى

في الأشياء وفي الكلمات

وفي الأيام[1]

ما زال أبو تمام يستشرف المجهول ليستخلص منه معنى شاملاً، وتحت طائلة هذا الاستشراف الكاذب الذي روج له مماثلوه من الحداثيين صرنا نتوله بأبي تمام ونكره مناوئيه قدامى ومحدثين. فهل جلى أبو تمام حقاً تجربة شعرية فردية في مدائحه وهجائياته وفخره وحماسته؟ أما كان يتزيا بزي الجديد، هم الزمنية، ويتغاير مع القديم ظاهرياً، وهم المغايرة، فيما تقبع في بواطن أشعاره اجترارات خفية لا تمثل روحه وفكره وتجربته؟ من هذا المنطلق يخول فوزي كريم لنفسه الحكم على الحداثة العربية بأنها **احتيال** في التعامل مع اللغة الشعرية والنقدية والفكرية، بل هو يحكم حتى على حداثة الغرب وما بعد حداثته بالحكم نفسه. إن هذا الاحتيال الظاهر في التعامل مع اللغة الشعرية واللغة النقدية والفكرية، وهذا التوليد الخادع للصياغات والمصطلحات والتيارات ليس إلا صدى بائساً ومحزناً في آن لذلك الاحتيال والخداع الذي يتم في موطن الحداثة وما بعدها»[2]. هذه هي عورة الموروث الشعري التي يكشفها فوزي بلا حشمة. إنها «الكذب الأخلاقي الذي منح الخيال الشعري خيالاً كاذباً زوقه وجمله بقدراته الفنية الفائقة حتى أصبح الخيال الشعري مستقلاً عن جذوره أمام عين القارئ والناقد والتاريخ معاً»[3]. هذا الاحتيال الذي بقي أدونيس يدافع عنه حتى اللحظة الأخيرة دونما مراجعة لقناعاته بعد هذه المدة الطويلة التي تستدعي من كل متأمل مراجعة تأمله. مازال أدونيس يقول بلسان المتنبي أو المتنبي بلسان أدونيس:

---

(1) أدونيس، **الكتاب: أمس المكان الآن**، دار الساقي، بيروت، 1995، ج2، ص220.

(2) **ثياب الإمبراطور**، ص43.

(3) المصدر نفسه، ص73.

كيف لي أن أصور حبي لها
كيف لي أن أسمي ما لا يسمى؟
ولهي أن أذوق
وحين أعبر أومىء
هكذا سأظل أحيي الغموض
غموض العلامات ما بيننا
وغموض العبارة(1)

وشيئاً فشيئاً يتضح الاحتيال الحداثوي الذي هو استراتيجية مارستها التيارات الشعرية بعد أن تزينت بقناع الحداثة ومابعد الحداثة الغربيتين. وفي الواقع فإن ثياب الإمبراطور العربي ما كانت تنتسب إلى الحداثة بحسب فوزي كريم، بل كانت تنتسب إلى مابعد الحداثة(2). إن مابعد حداثة الغرب صارت حداثة لنا وأية حداثة، وإن ثياب الإمبراطور كتاباً وقصةً لم تقم إلا بوظيفة تعرية هذا الانتساب من جهتين: كشف العورة (عورة الموروث الشعري العربي وعورة الإمبراطور)، وكشف الاحتيال (احتيال شعر الحداثة ومابعد الحداثة واحتيال الإمبراطور على الناس بأنه مدثر بالثياب رغم حقيقة تدثره بعريه الفاضح حسب).

ومنذ كتاب سوزان سونتاج **مناهضة التأويل** against interpretation، صارت واضحةً ماهيةُ مابعد الحداثة هذه، ولقد عدد مؤرخو الفكر في العالم تاريخ ميلاد مابعد الحداثة بهذا الكتاب الذي أصبح فيه العمل الفني سحراً، والمظهر هو الوجود الحقيقي، والقناع هو الوجه، والإنسان في هذا العالم يفقد ما يميزه كإنسان، ويتساوى مع الشيء، بل يتحرر الشيء من الإنسان ليفرض هيمنته عليه، كما أصبح الأدب يتطلب إيروسية وليس تأويلا(3).

يحاول كتاب فوزي كريم أن يفسر ولعنا الشديد بمنتجات مابعد الحداثة بعقدة

---

(1) **الكتاب: أمس المكان الآن**، ج2، ص647. يكتب أدونيس هنا بلسان المتنبي وحبه المظنون سيف الدولة معجباً بجسارته على مخالفة أعراف الرثاء.

(2) ينظر: **ثياب الإمبراطور**، ص43.

(3) المسيري، عبد الوهاب، «التفكيكية: تحول اللغة إلى أصوات والإنسان إلى صرصار»، مقال في مجلة وجهات نظر، عدد 20 ديسمبر 2000.

نفسية: إنه «الخوف من الاعتراف؛ ذلك الذي يدفع بكثيرين الى قراءة وترجمة وتبني كتابات دريدا ورولان بارت ودولوز وأشباههم مخترقين حواجز العجز عن الفهم بأكثر من سلاح منها مشاعر التعالي التي تليق بمركب نقص لا يقبل التسوية ومنها مشاعر الاستهانة بالقارئ العربي الذي قد يضطر إلى الاستعانة بمشاعر التعالي ذاتها لكي يفلت من تهمة الجهل والتخلف بسلام»[1]. فهل حقا دفعنا الخوف دائماً إلى قراءة الآخر وترجمته وتبنيه؟ أليس حرياً بالخوف أن يكرهنا على النفور والابتعاد والهرب؟ في هذه المسألة بالذات ينظر فوزي كريم بعين وحيدة تمسح جهة ولا ترى جهة أخرى، فليس من المزاج بشيء أننا رحنا نكدّ أذهاننا سعياً وراء المابعد فيما نعيش في الماقبل. أليس ثمة فسحة ولو ضيقة في أفق فوزي كريم تتسلل من خلالها مقولة التأثر والتأثير. إن ثقل الحياة الغربية بمظاهرها كلها مارست تأثيراً كاسحاً على جميع ثقافات العالم غير الغربية، بل إن هذا الثقل صادف الآن عولمة العالم فصارت المعلومات في عصرنا هذا الذي دعي بعصر المعلومات تفترسنا أنى كنا، ومن ثم صار ما يكتبه دريدا مثلاً على طاولته مساء يكون على طاولتنا صباحاً، ويشاء فوزي كريم أن ينفي صفة التأثير الحتمي، التأثير الذي تمارسه كل حضارة ناهضة ومستتبة على سائر ثقافات الشعوب الأخرى. وحين أتفق معه في مجمل توصيفاته لبلايا حداثتنا العربية، فأنني أنعى عليه ذلك الإغفال المريب لمقولة التأثر والتأثير، وبسبب هذا الإغفال راح ينظر إلى سطح الظاهرة، ولا يتفرس في عمقها، راح يبرز الفراغ، فراغ الانشغالات البنيوية والتفكيكية العربية، من دون أن يصوب الفحص نحو ضخامة الإنجاز البنيوي والتفكيكي في الغرب الذي لم يجد الغرب نفسه بداً من التعامل معه وتسويقه وجعله ظاهرة: أعني تأثير الغرب الأوربي (فرنسا مهد البنيوية والتفكيك) على الغرب الأميركي؛ نقاد ييل الذين شايعوا دريدا وصاروا يُعرَفون باسمه، فما بالك إذن بالدور الذي توجب على هذه الرؤى أن تلعبه في مضمار حياتنا الثقافية؟

أما في حالتنا، فإن من الحق أن الكتابات التي ركبت الموجة الجديدة من المناهج والأطر النظرية كانت في الأعم الأغلب كتابات تشعر القارئ بجملة من العاهات القرائية. إنها أيضاً تشعر بعاهة بصرية وعاهة نطقية لسانية، فقد لا يسعف القارىء حتى نظره في قراءة صحيحة لمصطلحات غريبة وغير واضحة الجدوى الإجرائية، ناهيك عن القدرة على نطقها مضبوطة. أما فهمها وترجمتها بدقة وانسجام

---

(1) ثياب الإمبراطور، ص33.

مع حمولتها المعرفية والاتفاق على ترجمتها إلى مصطلح عربي واحد فذلك منال عسير، وهو يبعد كلما أكثرنا الحديث عن أزمة المصطلح وضرورة توحيده. لقد بلغ كلفنا باللغة والبناء والجمال والدلالة حداً اقتنعنا معه بأنها المعايير النهائية لأية شعرية ولأي شعر، وحين تتوفر هذه المعايير لا يعود بمستطاعنا سوى القول إن الشعر قد تحقق في النص حتى إذا انتسب هذا النص قبلاً إلى غير ذلك من الأنواع الأدبية؛ ذلك ما مارسته نظريات الشعرية البنيوية تحديداً، إنها تغفل إغفالا تاماً ذلك العالم الباطني الذي لا يقل أهمية عن المصطلحات والمفاهيم التقنية في تحقق الشعر في النص، هذه المعايير دفعت بالنقاد إلى تبنيها أقانيم مقدسة ينافحون عنها منافحة متهورة. وفي هذه اللحظة يحضرني الكثير من النقاد الذين ساغ لهم وأحسوا بغبطة النعت الآتي: الناقد البنيوي أو التفكيكي، ضعُف الناعت والمنعوت. وكأن من البطولة ركوب هذا المركب الوعر، ومن الفذاذة غشيان هذا العالم الغامض، لكنني لن أضرب مثلاً بواحد من هؤلاء البنيويين أو التفكيكيين. أود فقط أن أضرب مثلاً بواحد لم يُعرَف بكونه ناقداً بنيوياً، بل هو ناقد عايش حقبا شعرية ونقدية تلونت بتلون الوافد إلينا، كما أنه عايش أجيالاً شعرية عديدة، وأفرغ رؤاه النقدية بمثابرة واستمرار. إن ناقداً من نمط طراد الكبيسي بات مقتنعاً، كمسلمة بديهية، بأن لا تعلق للشعر إلا بما هو خارجي، كما أنه انساق وراء دعوات تحقق الشعر في النصوص التي لم تكتب تحت تسمية الشعر يقول: «ومهما يكن، لا بد أن نعترف أولاً وقبل كل شيء بأن الشعر لا يكمن في شكل دون آخر، إنه يمكن أن يوجد في أي شكل أدبي بما في ذلك الأشكال السردية (رواية، قصة، مسرح). فلو كان الشعر في فن النظم فحسب لكان الشعر الذي يعرف بالنظم أو نظم العلماء في الأدب العربي وغيره من الآداب أرقى أنواع الشعر ولكنه ليس من ذلك في شيء إطلاقا. إذن إذا عدنا إلى مفهوم الشعر والشعرية المعاصرة مما بات معروفاً ولا حاجة لإطالة الكلام فيه، فإن قصيدة النثر وليس كل ما يكتب تحت هذا الجنس شعراً بالطبع شعر حين تتوفر على شروط الشعر في خصائصه اللغوية والبنائية والجمالية والدلالية، لا فرق في ذلك بينها وبين أي شكل أو نوع آخر من أشكال الشعر: العمودي والحرّ (بالمصطلح الغربي بلا وزن ولا قافية) أو الحرّ (بالمصطلح العربي الذي أطلقته نازك الملائكة)»[1].

---

(1) الكبيسي، طراد، مقال في «ألف ياء» المجلد الثقافي الدوري لجريدة الزمان الإصدار الاول، نيسان، 2001، ص126.

إن المجادلات التي يعقدها فوزي كريم ليدعم بها فرضيته في حداثة الشعر وماهية هذه الحداثة هي مجادلات تكتسي براعة لغوية مثيرة للإعجاب حقيقة، هذه البراعة حين تقترن برؤية تنتج لنا كتاب **ثياب الإمبراطور** الذي يفوق كثيراً من الأطروحات الأكاديمية والكتب النقدية المنتجة خارج الإطار الأكاديمي، رغم أن الكتاب لا يخضع للشروط الأكاديمية في البحث لكنه يتوفر على أصالة بحثية حرية بالإعجاب، ولست هنا بصدد التنويه بهذه البراعة في الوصف (وصف فرضيات الآخرين ورؤاهم النقدية) أو البراعة في إكساء لغته النقدية مسحة من الأسلوب المميز في الكتابة، لست أعني هذا ولا ذاك، ولكني لمست، وهذا انطباع خاص قد لا يوافق عليه آخرون، إن فوزي كريم بأسلوبه في الكتابة النقدية يريد أن يضمِّن فيها فرضيته نفسها، يودّ أن يقول لنا إن معارضته للتهويم النقدي تتبين أولاً في أسلوب كتابته وفي طرحه الفرضي ثانياً، ويود أن يقول لنا إن معارضته التهويم الشعري أيضاً تتجلى بلغته النقدية، وليست الشعرية فقط، الصافية التي تضع كل شيء في نصابه الدقيق وتمتزج بروحه أيضاً. إنه بهذا الصدد ينوه من طرف خفي حتى بانزلاق أبناء جيله المتضامنين حدّ التعصب إلى استلذاذ اللغة الغرائبية التي بدأت عندهم حيية وعلى شيء من التواري[1].

لا شك في أن فوزي كريم يدرك أن فرضيته في **ثياب الإمبراطور** تتصادم مع فرضيات ضخمة حاولت أن تنظر إلى الأدب كمؤسسة ابتناها جيشان: جيش الشعراء وجيش المنظرين. هذه المؤسسة لها تقاليدها الراسخة في البناء والإدارة وتوطيد المواضعات، وليس من السهل مواجهة هذه المؤسسة بأطروحة مضادة تستند إلى أساس من الحق والباطل. وفوزي آثر المجابهة وراح يهيىء مشروعيتها بتوئدة وحنكة فقام باختراق الجيشين ليفرق تلاحمهما، وراح يعزل وينتقي ويصنف ويشطر المؤسسة التي يراها مشطورة أصلا إلى مناهضين شرسين ـ لأن شراستهم مصدر الاحتفاء بهم عبر التاريخ ـ لفرضيته ومشايعين وديعين، إلاّ أن وداعتهم غضّت من الاحتفاء بهم في

(1) يقول فوزي: «فموجة التحذلق الكاذبة بدأت ملامحها على حياء مع فورة الستينيين داخل ثقافتنا العربية» (ثياب الامبراطور، ص43). ويقول أيضاً: «إن العبور من الكلمة إلى الفعل، من اللفظة إلى الخبرة الروحية كان أول درس استنتجته واستوحيته من قراءة السياب، ولكنه كان استنتاجاً حيياً، يكتفي بجرأة الباطن؛ لأني رأيت في الستينيين انتصاراً صخاباً للفظة، لسحر الكلمة، للطيش بالتقنية من أجل تفجر الأعماق، بحث دائب عن الوسائل (اللغة) من أجل استثارة الداخل ورصد خباياه. ولم أر داخلاً متفجراً بطبعه، طبع الفنان، خالقاً بالضرورة وسائله وتقنياته لكي يخرج إلى الناس» (ثياب الامبراطور، ص240).

عصرنا. فعل ذلك مثلما فعل بأدونيس (المؤسسة)، حسن شطره إلى أدونيسين في **أغاني مهيار الدمشقي ومقدمة لتاريخ ملوك الطوائف وهذا هو اسمي**، ثم جعله مغيّباً لخبراته الداخلية ومنتصراً للخبرة الخارجية في الكتاب: أمس المكان الآن، فهل سينظر جزء من أدونيس إلى جزئه الآخر ليتفكر بما آلت إليه موهبته وخبرته انطلاقاً من الاحتجاجات الجدية التي يطرحها فوزي كريم على ما بعد حداثته؟ لكن فوزي وهو يعالج أبنية المؤسسة من الداخل، الداخل المتين، رغم محاولات التفريق والحلحلة، صار يواجه عقبات يظن أنه اخترقها بسحر ساحر، بينما نحن المشرفون على كدِّه من علٍ، نراه تدمى يداه ويتناثر حبره على مذبح قدسيتها في أعين النخب الثقافية هذه المرة وليس العامة؛ أقول هذا على سبيل الفرض الذي أحس بصدقيته وأنا أستقري مشهد ما يمكن أن يواجهه فوزي من الانطباعات، والأفكار، وحتى الهراء عند الجمهور العريض من المثقفين والمتعلمين الذين تغذوا من نسغ هذه المؤسسة، وتسلحوا بقوانينها، وصادقوا على مواضعاتها جيلاً بعد جيل.

إن فرضية فوزي لا تعنى فقط **بثياب الإمبراطور**، بل تعنى بالإمبراطور نفسه؛ هذا المتكبر الذي ينصب نفسه فوق كل شيء إلى الحد الذي يتخلى فيه عن إنسانيته القلقة لينطق بثقة لا تشوبها المساءلة، وهذا هو أدونيس الذي يقدم إليه فوزي هذه الأسئلة الممزوجة بالأسف: «كيف يحدث أن يختلق شاعر من ذاته كياناً متعالياً خاصة حين تنسحق الحياة المحيطة بأشيائها وبشرها تحت عجلة تشبه أقداراً عمياء؟ كيف يتولد كل هذا اليقين؟ كيف يصحّ أن يبتذل الشاعر ثياب بشريته ليصبح (لغم الحضارة) ذا قدرة سحرية على التغيير؟ كيف يصحّ أن يصبح الشاعر نبياً بالعرف فيصبح شعراء أمة أنبياء كلهم؟ كيف يصحّ ذلك إنْ لم يكن بفعل الصنعة؟ لا صنعة اللفظ وحده بل صنعة القيم والأعراف؟ كيف لا يطوي الشاعر بين جوانحه خطيئة؟ كيف لا يغتني بمشاعر الذنب ويناشد من أجل الغفران؟ كيف لا يشغله الإنشاد حول ضعفه وزواله، لا حول جبروته وأبديته؟ ومن أين تتوالد هذه الدعاوى البطولية النبوية في أمة تتآكل وتتفسخ؟ ولِمَ كل أصداء المتنبي هذه ولا صدى واحداً لأبي نواس أو أبي العلاء؟»[1] بهذا الدفق التساؤلي القلق، يرينا فوزي كريم **ثياب الإمبراطور**، النبي الجديد، المتنبي الجديد بزيه الجديد، وللقارئ أن يرفع كل هذه الأسماء ليكتفي بإحلال أدونيس محلها، أدونيس المهيمن والقادر على أن يختزل الحالة بمجملها. أخيراً، فيما بين هذا التغاضي عن

---

(1) ثياب الامبراطور، ص 256.

استحالة الإقناع الفوري وهذا الإيمان بقوة الفرضية وبساطتها ووضوحها، وفيما بين سحر لغة النقد ومحاججاتها، وفيما بين: السياب ـ أدونيس، وطرفة بن العبد ـ الاعشى، وعمر بن أبي ربيعة ـ الفرزدق، وأبي نواس ـ أبي تمام، والمعري ـ المتنبي، إلخ، ينهرس مشروع فوزي كريم ليعد بطحن يسمن الباطن لا الظاهر، الروح لا العضلات، وهو سيخلف أثراً عميقاً يدعونا جميعاً لإعادة النظر. لكنه أيضاً سيعلن استغاثته ونشدانه دعماً، وربما فسحة من الزمن للتعزز والتعزيز، وسيقوم بدور المحرض على تكسير القناعات وعلى مواجهة ما تأصل فينا من مواقف ثابتة ومقدسة، وسيكون بحاجة إلى من يقف خلفه كما وقف خلف المتنبي ابن جني وآخرون، وخلف أدونيس كمال أبو ديب وآخرون كثر لبناء مؤسسة جديدة تفحص من جديد ومرة إثر أخرى **ثياب الإمبراطور**.

* * *

الفصل الثاني

النسقية العربية واللفظية العربية في الحداثة الشعرية

هذا بحث يقارن بين مشروعيْن في كشف الكمون، والاختفاء، والإضمار، والتخفي، والتحجب، والستر، والتقنع، والتخبئة، إلخ. أحدهما يلاحق النسقية العربية، والآخر الشكلية ـ اللفظية العربية. ينعى الأول علينا بغضب غفلتنا عن ذلك الثابت الثاوي في طيّات شعرنا العربي عبر تاريخه، وينعى الثاني علينا بحسرة تخلينا عن الروح وانهماكنا في المادة. الأول يهمّه كشف اختباء الأنساق عبر ظاهرها اللفظي، والثاني كشف غياب التجربة الروحية عبر الشكلية ـ اللفظية. وكلاهما يتوجه من السطح إلى العمق، من الظاهر اللفظي إلى الباطن الدلالي. لكن كلام الأول كلام معملي، تقرقع فيه الأدوات، وترنّ المصطلحات، أما الثاني فكلامه نفثة مصدور.

يستند المشروع الأول إلى خبرة النقاد عبر الاعتماد على أطروحات غربية في النقد الثقافي للكشف عن الأنساق المضمرة، وهو يمتص نظريات غربية ويتمثلها ويزيد عليها من أجل بيئة منهجية يراها أكثر ملاءمة للكشف عن النسقية، ويستند المشروع الثاني إلى خبرة الشاعر في الكشف عن القيمة الحقيقية للشعر. عمل الأول عمل في الثقافة/الفكر، فبحثه يفكك الأنساق الثقافية، وهذا يستبطن تفكيك الشخصية العربية التي تخلقت سماتها داخل الشعر بما أنه يجلي الأنانية والطبقية والاستبداد، وعمل الآخر عمل في النقد والفكر والثقافة أيضاً، وهو يعالج البنى الفكرية المستحكمة في ذواتنا، والمترسبة لاشعورياً في لاوعينا. والنسقية هنا هي المسؤولة عن عوائقنا الحضارية، وقل الشيء نفسه بالنسبة لانتشار اللفظية والشكلية في مجمل أنشطتنا الفكرية والثقافية.

الأول سعي للكشف عن أسس القناعات التي جعلت النسقية سائدة، وهو أيضاً

توصيف لهذه الأسس منبثّ في تضاعيف الكتاب برمته. وخلاصة مرماه تجلية العيوب التي تتغطى بالجمالي. والآخر سعي للكشف عن اللفظية والشكلية اللتين تتخفيان تحت الجمالي. وكلاهما يستدرجان المضمر إلى السطح، ويخترقان حجب الجماليات اللفظية لينفذا إلى ذلك الذي ظلّ نائماً طيلة قرون يرتع في مخيلاتنا مطمئناً لشغفنا، وسهونا عنه، بجمال الحُجُب المزدانة بالتطاريز الخلابة.

ربما يضمر عبد الله الغذامي ـ صاحب كتاب **النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية** (المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000) ـ وهو يكتب كتابه، وهو بعدُ لم يقرأ كتاب فوزي كريم ـ صاحب كتاب **ثياب الإمبراطور: الشعر ومرايا الحداثة الخادعة** (دار المدى، دمشق، 2000) ـ (نفترض ذلك لأن الكتابين صدرا في العام نفسه 2000) يضمر نقداً لكتاب فوزي كريم حين يشترط «مؤلفاً مزدوجاً»[1] يعمل على مستويي النقد والثقافة في آن، ويتحقق فيه الشرط النقدي والشرط الثقافي ليدير الدفة بمنهج منضبط، وما لم يكن ذلك فإن تغيير مجال البحث فقط سيوقع الدراسة في فخّ النسقية. فهل النتائج التي توصل إليها فوزي كريم واقعة في فخّ النسقية وهي نفسها نتائج الغذامي؟ ببساطة لأن فوزي لم يعتمد أسساً منهجية ومفهومية غربية في دراسته، أم أن مشروع فوزي كريم يضع على المحكّ مشروع الغذامي؟ أي ربما يضمر فوزي كريم نقداً ضمنياً للغذامي، وهو بعدُ لم يقرأ كتاب الغذامي أيضاً: إن فوزي قد يثير سؤالاً جدياً يقدمه إلى مشروع الغذامي يتعلق بجدوى تسلحه بكلّ تلك العدة النظرية، مصطلحات ومفاهيم واقتراحات وتعديلات، لكي يصل إلى النتائج نفسها؟ وهل أبالغ في القول إن الغذامي وقع في فخّ نسقية جديدة قابعة في أعماقنا منذ أن اكتسحنا وأغرانا فكر الآخر الغربي ومنهجه في معالجة مشكلاته فرحنا نسقطها على مشكلاتنا بدعوى تجردها من التاريخ والثقافة والعرق والدين، ليكون مسوَّغاً إدماجها في أوضاعنا المختلفة جذرياً عن الأوضاع التي نجم عنها ذلك الفكر والمنهج. وبهذا الصدد، يمارس الغذامي نقلة سريعة من توظيفه مدّخرات الحداثة الغربية إلى توظيفه مدّخرات ما بعد الحداثة الغربية، نقلة سريعة ربما خشية فوات الأوان؛ وأقول مدّخرات لأن ثقافتنا العربية لم تزامن، في منطلقاتها وأفكارها ومناهجها، الثقافة الغربية على الإطلاق، وهل يمكن ذلك؟ فنحن دائماً تالون، وحينما يشرع الفكر الغربي بتطوير مدّخراته نهرع نحن إلى تصريفها في أسواقنا، فمرة تجد بضاعتنا

---

(1) **النقد الثقافي**، ص74.

المستوردة رواجاً يسكنه الخوف، ومرة تجد رواجاً يسكنه الإعجاب والدهشة. وتلك مشكلة ساهمنا جميعاً في تعزيزها. ولنجعل هنا فوزي كريم يساعدنا في كشف هذه العقدة. فهو ينظر إلى حداثتنا الشعرية بأسى بالغ كونها تطمح إلى القفز على الواقع الذي تحيا فيه، «إنها ببساطة طليعية عالم ثالثية أو رابعية تتجاوز بالوهم لا زمنها المسكين وحده، بل زمن الغرب الذي يطمع اليوم بسكنى الفضاء. ولا تتجاوز لغتها النائمة في (لسان العرب) بل لغات الغرب التي تعيد تنقيح معاجمها أكثر من مرة في العام الواحد. ولا تتجاوز مدركاتها التي تتناهبها السلطات القامعة والأحزاب القامعة والجماهير القامعة أيضاً، بل مدركات الغرب التي لا تحصيها الفهارس الألكترونية»[1]. هذه المفارقة التي ألحّ عليها كثير من منظّرينا لم تحُل دون ولع الغذامي بما بعد حداثة الغرب لكي يستدرجها، عن سابق تصميم، من تخلفنا وانحطاط واقعنا إلى مشروعه القمين بالإعجاب مع ذلك. ولقد عزّز فيّ معجب الزهراني قناعتي بأن مشروع الغذامي لم يكن بحاجة ماسة إلى ذلك الجهد النظري الانتقائي الذي بذله في القسم الأول من كتابه. ولعلي أنوّه بالملاحظة التي أبداها - وهو الذي تولى على حياء واضح تسويغ بعض المآخذ على الغذامي - فيما يتعلق بالعلاقة بين الجانب التنظيري والجانب التطبيقي من كتاب **«النقد الثقافي»**. فهو يرى أن قناعة الغذامي بوجود النسقية، وقناعته بأنها سبب الأزمة الثقافية حدت به إلى اختيار نظرية (النقد الثقافي)، وليس العكس. وبتعبير آخر، فإن النتائج التي توصّل إليها الغذامي كانت وليدة تفكيره الخاص وليست وليدة النظرية التي ساقها عنوة إلى مشروعه، حتى كأنّ مشروعه لا يتحصّل على مصداقية ما لم يتمّ بمرجعية الآخر. ولذلك بدا الجانب التنظيري من مشروع الغذامي «ملحقاً» بكتابه، بل قد يبدو «نابياً»[2]. لقد طفق الغذامي يغرف على هواه من مدخرات النقد الثقافي الغربي فجاءت «ذاكرة مصطلحه» مصابة بالعطب الجزئي، ومصادره في ذلك تبقى مصادر انتقائية، فهي تغفل بعض المصادر، وتشدّد على بعضها الآخر.

لا يدور في خلد الغذامي، غالباً، إلقاء تبعة ثبات الأنساق على الممارسات السياسية. وهو نادراً ما يشير إلى التأثير التبادلي، وربما الإكراه القسري، بين

---

(1) **ثياب الإمبراطور**، ص355- 356.

(2) الزهراني، معجب، «النقد الثقافي: نظرية جديدة أم منهج متجدد»، في: مجلة علامات في النقد، عدد آذار 2001، المجلد العاشر، الجزء 39، ص370 وما بعدها.

الممارسات الشعرية والممارسات السياسية. إنه يغلّب قوة تأثير الأنساق الشعرية المضمرة على سواها، ويصبّ جام غضبه عليها من دون محاولة صبّ جام غضبه على الظروف التي ولدت هذه الأنساق، ومعظمها سياسية. حتى ليبدو أن النسقية التي «شعرنت» فعالياتنا الثقافية والاجتماعية والوجودية قد تولدت من الفراغ. وإلحاحه على هذه الموضوعة يفوق كلّ إلحاح، فالمهمة الجليلة التي أخذها على عاتقه ـ تعرية الأنساق التي تتحكم في حياتنا ـ تتغافل عن الشأن السياسي الراهن بما أنه ما زال يسعى حثيثاً إلى ترسيخ النسقية نفسها، ومن هنا فإن مطارداته اللاهثة وراء الأنساق الثقافية تتوقف حالما يلوح خطر الملاحقة الشمولية ليكتفي بأمثلة، وربما مثال واحد، لفضح علامات النسقية واستحكامها في نماذجنا السياسية. إن المحاذير السياسية ما زالت تلقي بظلالها الثقيلة حتى على كاهل الذين يجنّدون أنفسهم لكشف شمولي. فلماذا لا نحمّل السياسة مشكلة ثبات الأنساق، وللسياسة الدور الأكثر فاعلية في ترسيخ الثابت مادام المتغير يغيّرها؟ ويبدو أن الشعراء، في مشروع الغذامي، الحراسُ الأمناء والساهرون الوحيدون على صيانة هذه الأنساق الثقافية الضاربةِ جذورُها في أعماق نفوسنا وتاريخنا. أما السياسيون فلا دور لهم سوى الغبطة والاستجابة الطرِبة لما يقوم به الشعراء من تدعيم لأسس أنساقهم الشعرية رفقةَ الأنساق السياسية التي هي جزء من الأنساق الثقافية العامة. والحق إن العكس صحيح، فالذي يقوم بدور توجيه الطاقات، إبداعية وغير إبداعية، نحو ترسيخ النسقية إنما هم السياسيون بالدرجة الأولى منذ ما سمي بخلفاء بني أمية وبني العباس حتى خلفاء العصر الحديث الذين يسيرون على النسقية نفسها، بل حتى أنهم يتلقبون بالألقاب نفسها أحياناً. وحتى الآن ما يزال الشاعر حين يقف بين يدي السلطان إنما يستجيب لما تمليه إرادة السلطان ورغباته أولاً، رغبات السلطان التي تلازمها رهبة الشاعر، وإلى مطامحه كشاعر ثانياً، مطامح الشاعر التي تلازمها الرغبة[1]. ولو شئنا التعبير عن ذلك بحسب أطروحة فوزي كريم فسنقول: إن الشاعر

(1) يعزو الغذامي كلاً من الرغبة والرهبة إلى الشاعر فقط في مشهد وقوفه بين يديّ ممدوحه، فهو يرى الشاعر: «كفحل مفرد وكذات تمتلك سحر اللغة وقوة الترغيب والترهيب مع التربص بالآخر بوصفه خصماً لا بد من تصفيته»، ص191، 192. وهو يعزّز هذا الترغيب والترهيب الأحادي الجانب في تحليله لقصيدة المتنبي (واحرّ قلباه) حين يصوّر المتنبي مرغّباً ومهدّداً لسيف الدولة، لاحظوا لسيف الدولة الحمداني الذي بلغت به درجة خوفه من المتنبي أن ضربه بالدواة فشجّ رأسه.

حين يقف بين يدي السلطان يتغافل عن تجربته الروحية، وعن أفكاره، ومشاعره، ليستجيب إلى أولويات السلطان، وأفكاره، ومشاعره. وهذا الإغفال الباهظ للتجربة الروحية ومحاولة مقاومة انعكاسها على الشعر، عزّز النسقية أو ثبات الأنساق. وبالعودة إلى تحليلات الغذامي للعلاقة بين الشاعر والحاكم/ المادح والممدوح، تتراءى لي صورة تضجّ بالمفارقة: صورة الحاكم المذعور من جبروت الشاعر، الممدوح المروَّع بسطوة المادح، يقول في وصف الشعراء بضاعتهم المتجنية: «إنه (الشاعر) ليوظف هذا التجني لممارسة التخويف ولتوظيف فعل التخويف لإحداث الرهبة في نفس الممدوح، ومن ثمّ دفعه للرغبة بهذا المجد الموعود»[1]. ولنلاحظ، مرة أخرى، أن الشاعر هو وحده مَنْ يحوز قدرة الترغيب والترهيب، ولا أمل للممدوح سوى اختيار الاستجابة المناسبة لهما. ولننصت إلى الغذامي بعد تعليقه على قصيدة لأبي تمام في مدح أحمد بن أبي دواد: «هنا يعرض الشاعر بضاعته، وإنْ كانت بضاعة مغشوشة، ومن ذا يقف في وجه السيد الشاعر أو السيد الشعر، هذا الذي حكمه هو النافذ، مع أنه حكم ظالم»[2]. وهنا لستُ أعترض على النصّ، بل أودّ أن أبيّن مجافاته للمنطق السليم. ولا تعليق لي أكثر من دعوة القراء إلى استبدال لفظة الشاعر في النصّ بلفظة الحاكم ليروا أيهما يثير في دواخلهما مصداقية معينة، أية مصداقية، وآمل أن لا يقال عن القراء إنهم كلهم مخترقون أيضاً من وحش النسقية.

من جانب آخر، يعدّ الغذامي الإسلام أول «موقف مضاد للشعر» ـ عبر التنويه بالحديث النبوي «لئن يمتلئ جوف أحدكم» وآية «والشعراء يتبعهم الغاوون» ـ لكنه يتجاهل مشكلة لا مفرّ منها: إن الشعر الذي أيّده الإسلام بشخص النبي كداعم للعقيدة الجديدة كان يتضمن العيوب النسقية نفسها، تلك التي جعلها الغذامي هدفاً يسعى نحو كشفه. فالشعر في صدر الإسلام، ذلك الذي وقف مع الدعوة، كان حماسياً، هجائياً، مديحياً. أليس الإسلام أول محارب للعيوب النسقية بما هي مكونات للشخصية العربية، ألم يبدل الإسلام مكونات هذه الشخصية العربية تبديلاً جذرياً فأنسنها، وأرهف إحساسها بالعالم والإنسان والطبيعة، فلماذا لم يؤنسن الشعر ويلغي نسقيته القديمة ليعبر عن الشخصية التي يصوغها الإسلام صياغة جديدة؟

(1) **النقد الثقافي**، ص186.

(2) المصدر نفسه، ص185.

إن النسق الثقافي في شعر الدعوة الجديدة بقي هو هو نسقاً جاهلياً، حتى إذا تحوّل ظاهره المجازي من الولاء إلى القبيلة إلى الولاء إلى الإسلام، فنسقه هو هو، وبلاغته هي هي.

وينوّه الغذامي بنكوص التأسيس الإسلامي الأصيل للحياة في أعقاب سيطرة بني أمية على السلطة، لكنه سرعان ما يصرف النظر عن تحميل هذه «الرِدّة» الكبرى أية مسؤولية ثقافية تتعلق بما ترسخ في أثنائها، وفيما بعد، من سياقات ثقافية اجتماعية سياسية هدّمت البناء الحديث لأخلاقيات الإسلام، وبدلاً من ذلك يلحّ إلحاحاً مريراً على النسق الشعري، وقد بحث هذه المعضلة عبد العزيز السبيّل فوضع المسؤولية الأكبر على ما دعاه «سيسنة» وليس «شعرنة»[1]. كما أنه رأى إلى الغذامي رؤية مكثفة ملؤها المكاشفة، يقول: «يتولى الغذامي، حسب فهمي، الدفاع غير المباشر عن السلطة السياسية عبر التاريخ؛ وذلك بتحميل الشعراء فقط مسؤولية تخلف الأمة»[2]. نعم إن الغذامي مشغول بـ«حكومة البلاغة الفحولية» (ص154)، ولا يعنيه أمر حكومة المؤسسة السياسية إلا بمقدار تأثير الحكومة الأولى فيها، ذلك التأثير الذي ضخّمه إلى حدّ قلب الحقائق. وكتابه يعجّ بمثل هذه الإكراهات التي تحمّل «حكومة البلاغة الفحولية» مسؤولية صنع الطاغية، فالمتنبي لديه صانع طاغية، لأن خطابه الشعري خطاب تهديدي: «وعداوة الشعراء بئس المقتنى»، ولأنه ساحق للآخر، ومؤكد للذات، «أو ليس هذا هو ما ينتج الطاغية ويصنعه» (ص168)، والنسق «يؤسس لنشوء الطاغية ويزرع الأرضية الملائمة لهذا النشوء» (ص175). كما أن «حكومة البلاغة الفحولية» ألقت بظلالها الثقيلة على «مجمل السلوكيات والتعاملات الاجتماعية وحتى الفكرية، وهذا كله من جناية النسق الشعري مذ هيمن هذا النسق وصبغ أنساقنا الثقافية كلها بصبغته ذات الظاهر الفني الجمالي المحايد، ومن وراء ذلك يتغلغل النسق غير مراقب ولا مكشوف للنقد أو الاحتراز» (ص165).

يفلت من الغذامي، في بعض الأحيان، ما يفيد عكس أطروحته، عكس إلحاحه على إلقاء تبعة تشعرن المؤسسة السياسية على الشاعر. فالشاعر جعل وظيفة الشعر ذات بعد سلبي فصنع، في نهاية المطاف، من طريدته (الملك) طاغية (ينظر ص156 و

(1) ينظر: السبيّل، عبد العزيز، «الشعرنة بين السياسة والشعر»، مقالة في: مجلة علامات في النقد، عدد آذار 2001، المجلد العاشر الجزء39، ص382 وما بعدها.

(2) المصدر نفسه، ص384 وما بعدها.

168)، لكن الغذامي يجعل الشاعر، في بعض الأحيان (وكلمة بعض تفيد الواحد)، طريدة تقع في شراك الطاغية، وشاهده على ذلك وقوع «المتنبي في حبائل سيف الدولة الذي كان يدبّر الحيل على المتنبي كي يجعله لا يتوانى في سكب المزيد من المدائح» (ص157)، وبعد ذلك لا نستطيع أن نعرف ما إذا كان المتنبي هو المغفّل الذي وقع في شرك اللعبة السياسية، أم أن سيف الدولة هو الغِرّ الذي جعلت منه قصائد المتنبي مرسّخاً للعادات والأنساق؟ وربما يكون سبب هذا التناقض تواتر الأحكام في أماكن متباعدة من البحث، وربما التصميم المسبق، فالغذامي كثيراً ما يطلق أحكاماً ويرجئ التفصيل فيها لما سيأتي من الكتاب[1].

وفضلاً عن ذلك، يجاري الغذامي تقييم القدماء للشعراء ليبني أدلته في النسقية عليها. وعلى سبيل المثال، عدّ القدماء الشاعر ذا الرمة ربع شاعر؛ لأنه عجز في نظرهم عن المديح والهجاء والفخر. والغذامي يستثنيه من جوقة المدّاحين. فإذا كان الغذامي يستشهد (ص183) بقول أبي تمام:

باشرت أسباب الغنى بمدائح ضربت بأبواب الملوك طبولا

فما باله بقول ذي الرمة:

وما كان مالي من تراث ورثتُه ولا دية كانت ولا كسب مأثم

ولكم عطاء الله من جلّ رحلة إلى كل محجوب السرادق خضرم

أثمة فرق بين (الملوك) و(محجوبي السرادق)؟ لو التقط الغذامي هذين البيتين لعزّز بهما كشفه النسقية المضمرة ليكون ذو الرمة، بعد ذلك، مناهضاً للنسق ونسقياً في آن. إن الغذامي، في مثل هذه الحالات، لا يعتدّ بالتنوّع الزاخر لمواقف الشعراء، ولا بتنوّع الشاعر الواحد في حقب حياته. وهو لا يحترز، في الأقل، من الأشعار

(1) يمارس الغذامي طريقة إرجاء الكلام كثيراً، وكتابه فيه من الوعود التي يعد بتحقيقها لاحقاً الشيء الكثير. فهو يسارع إلى إصدار أحكام ويعد ببحثها فيما بعد تفصيلاً، وإذا كانت هذه الوعود صادقة، وإذا كانت بنية الكتاب التنظيمية تقتضي أحياناً مثل هذا الإرجاء ليكون كلّ شيء في موقعه، فإن هذا الأمر يؤثر، مع ذلك، سلباً على متابعة القارئ. إذ يتقطع التسلسل الفكري للأطروحات والأحكام. (ينظر، على سبيل المثال، إرجاءات الكلام في الصفحات: 156، 162، 168، 174، 175 وغيرها.

والشعراء الذين كانوا مناهضين للنسقية بمعنى من المعاني. وهنا، في مادة بحثه الأثيرة هذه، يمارس الانتقاء الدقيق لما يدعّم أطروحته. وعلى العكس، فلو نظرنا إلى أطروحة فوزي كريم نراه يميّز بين مذهبين في الشعر: شعر المذهب الشامي وشعر المذهب البغدادي (ينظر المقالة الثانية من كتابه). الأول كان شعر مواضعة مستحكمة، وشعر أغراض، ولغة رصينة: «إن الجدّ الذي التزمه شاعر المذهب الشامي لم يكن (جدّ) الحياة، بل جدّ (العرف الشعري) الذي تتسم لغته بالرصانة. وجدّ الأغراض الشعرية المؤسسة والقائمة في محراب (صناعة الشعر)، خارج جسده وروحه. فهو يكتب في (غرض) الحبّ حتى لو لم يكن عاشقاً، وفي (غرض) الفخر بالعرب حتى لو لم يكن عربياً، وفي (غرض) الفخر بشجاعته حتى لو كان جباناً» (ص93). ويقول عن الآخر: «المذهب البغدادي وريث شعراء التبسّط والطبيعة والخبرة الروحية ما زال، كما كان، يجري ولكن على هامش المذهب الشامي وريث شعراء الكدّ والتعمّل والأغراض. يجري في شعرنا الحديث، كما كان يجري في الشعر القديم، منتصراً للحياة التي تتوهّج في مختبر التجربة الروحية» (ص94، 95). ومع أن احترازات فوزي كريم تبقى هامشية رجاء ترسيخ فرضيته في أن السائد (المذهب الشامي) طغى على الهامشي (المذهب البغدادي)، لكن تنويهه يعكس محاولة في الرصد الأمين لمجمل الشعر الذي وجده في طريقة وهو يمسح خارطة ثقافتنا باحثاً عن مكامن وجود الروح وغيابها. وبهذا الصدد، تجدر الإشارة إلى أن الغذامي لا يغفل تماماً التنويه ببعض الشعراء من مناهضي الأنساق (ينظر: ص177)، لكنه لا يشير إليهم إلا حين ينبّهه على ذلك غرنباوم في كتابه **دراسات في الأدب العربي** حيث استثنى بشاراً وأبا نواس والسيد الحميري وأبا العتاهية.

وعلاوة على ذلك، يبالغ الغذامي ويزيد الفحل فحولة، والذات شعرنة، والأنساق نسقية عبر تحليلاته. والتسويغ معروف طبعاً. فهو حريص الحرص كله على حبك سلة واحدة يلقي فيها جميع مصائبنا الثقافية، وبدلاً من توزيع المسؤوليات، ثقافية وغير ثقافية، كلّ بحسب مقدار مساهمته، نجد لديه القدرة على ترويع إحداها لا ليتعظ الباقي، بل ليرضى هذا الباقي، لا سيما مساهمة المؤسسة السياسية. ومع ذلك، فإن هذا لا يدفعني إلى القول إنه «يتولى الدفاع عن السلطة السياسية عبر التاريخ»، فهو أيضاً ابن النسقية التي راح يطلب كشفها، ومن صميم قرفه منها ظلّ يحنو حنوّاً غير واعٍ على السياسات، كحنوّ الشعوب غير الواعي أيضاً على طغاتها. وهنا يكمن الترسب الخفيّ للنسقية في الذات، أية ذات كانت.

لاشك في أن أنسنة الإنسان والحياة، ومن ثمّ النصوص الشعرية لا يتمّ في البلاطات أو القصور، فهي تتحقق في الغرف الخاصة المؤثثة بأرواح الشعراء ومشاعرهم. لكن السياسيين يحرصون على اقتحام هذه الغرف الخاصة بحرسهم الخاص ليعيدوا تأثيثها من جديد بحسب متطلباتهم الخاصة أيضاً. ومن هنا كانت ثمة انقطاعات لذلك الخيط الواهي الذي حاول شعراء مناهضة النسقية (شعراء التجربة الروحية) أن يمتنُوا نسيجه فكان الاضطهاد الذي تعرّض له أبو نواس وبشار بن برد والمعري والتوحيدي، وكانت الحظوة لأبي تمام.

وبعد كلّ هذا، ألا يحقّ لنا التساؤل: لماذا يكون الشعر هو الذي أضمر العيوب في النسق الثقافي، ولا يكون النسق الثقافي هو الذي أضمر عيوبه في الشعر؟ بمعنى آخر: لماذا لا يكون الشعر ضحية النسق الثقافي وفريسته؟

أما فيما يتعلق بالموقف من الحداثة الشعرية العربية فكلا المشروعين يعرّي ما ترسّخ في أنفسنا من أشعار وشعراء ليظهر أنها إنما تنطوي على عيوب متخفية. وكلاهما يتخذ من المتنبي وأبي تمام وأدونيس أمثلة على فرضيتيهما. فالغذامي يهاجم المتنبي وأدونيس ونزار (ص93)، وكذلك الحال مع فوزي كريم في العديد من صفحات كتابه. والغذامي يصف حداثة أدونيس بأنها رجعية، ويصف فوزي حداثة أدونيس بأنها ارتدادية (ص231). ويرى الغذامي أن «حداثية أبي تمام حداثة شكلية، كما أن اتخاذها نموذجاً للحداثة العربية يكشف عن مقدار العمى الثقافي الذي تعاني منه هذه الحداثة» (ص182)، أما فوزي كريم فمشغول أيضاً «بالكشف عن جذور الظاهرة (الشكلية) وظاهرة (الصنعة) التي تلبس أكثر من قناع طوال حياة الشعر العربي حتى اليوم. ولعل آخر أقنعتها السياق الشعري السائد الذي تبنى مفاهيم الحداثة المضطربة. بمعنى آخر أجدني معنيّاً بالكشف عن الجذور التي أعطت لهذه (الهوّة) كلّ هذا العمق بين (النصّ الشعري) الذي يُكتب و(تجربة الشاعر) الحية في داخله، بين (صناعة الفنّ) و(الحياة)» (ص72). والهوّة التي يتحدث عنها فوزي كريم هي انفصال الشاعر عن نصّه، ونصّه عن الحياة، وانصياعه للتقاليد المتجذرة في اللغة الشعرية، والغذامي يشير إلى مثل هذه الحقيقة، هذه الهوّة، ويعدّها «علامة على الانفصام ما بين اللغة كتعبير حيّ واللغة كتعبير صناعي وكمجاز شكلاني. فهل حداثتنا كانت مجازاً شكلانياً فحسب» (ص182). وكلاهما ـ الغذامي وفوزي كريم ـ يتشاطران الرأي في أن ما يكتب

من شعر إنما لا يصدر عن تجربة الذات الفردية بتعبير فوزي، بل يصدر عن مضمر نسقي بتعبير الغذامي، وكلاهما ينعيان على شعرنا العربي عبر التاريخ ذلك التمسك بالنسقية أو الصنعة، التمسك بكلّ هذه العيوب، حسب الغذامي، والعورة حسب فوزي. وفوزي الشاعر يعنيه من هذه «العورة في الموروث الشعري العربي المادة التي غذت بها شعرنا الحديث، ونقدنا الحديث، وفكرنا الحديث بصورة عامة. وهذا يعني أنني (يقول فوزي) ما زلتُ أقرأ المتنبي، كشاعر كبير، ولكن لأتفحصّه من جديد في إعادة نظر جذرية، من أجل أن أكتشف مصدر هذا الشحوب في التطلعات الروحية والفكرية والميتافيزيقية الذي يتشرب قصائدي، أنا الشاعر العربي، وهذا القصور عن المهمات الكبرى التي عرفها شعر الحضارات الأخرى القديمة والحديثة» (ص73). وكلاهما أيضاً يشير إلى محاولة العلامة علي الوردي في كتابه **أسطورة الأدب الرفيع**، تلك المحاولة التي سعت إلى التنبيه على أن معظم شعرنا العربي إنما هو شعر لا يلبّي حاجات الإنسان الحضارية إجمالاً، ويبدو أن هذه المحاولة سبقت زمنها فطاشت سهامها. وكلاهما يعالج مصطلح الأدب، يقول الغذامي: «هنا نقول إن مصطلح أدبي وأدبية لابد أن يتحررا من قيد التصوّر الرسمي المؤسساتي، بحيث يعاد النظر في أسئلة الجمالي وشروطه وأنواع الخطابات التي تمثله» (ص59)، أما فوزي فيقول: «تستخدم كلمة (أدبي literary) في النقد، أحياناً، صفة سالبة للنصّ الشعري الذي يعتمد الصنعة، ويخلو من أية تجربة روحية حقيقية» (ص5). ويرى الغذامي إلى أدونيس كفحل، طاغية، رجل أوحد منفرد (ص86)، [وترد عند الغذامي لفظة الإمبراطور في كتاب **تأنيث القصيدة** (ص94)]. ويرى فوزي إلى أدونيس نبياً، إمبراطوراً (ص256).

يتحدث الغذامي عن الفعل النسقي المضمر في مجالات فنية عديدة ليس الشعر إلاّ واحداً منها، «وقد يكون في الأغاني أو في الأزياء أو الحكايات والأمثال مثلما هو في الأشعار والإشاعات والنكت. كل هذه وسائل وحيل بلاغية/جمالية تعتمد المجاز والتورية وينطوي تحتها نسق ثقافي ثاوٍ في المضمر ونحن نستقبله لتوافقه السريّ وتواطئه مع نسق قديم منغرس فينا، وهو ليس شيئاً طارئاً وإنما هو جرثومة قديمة تنشط إذا ما وجدت الطقس الملائم» (ص80). أما فوزي فيرى بصدد مناقشته حداثة أدونيس: «ولذلك، يبدو أدونيس، داخل حداثتنا الشعرية، أكثر تأثيراً على محيطه وعلى الأجيال المتلاحقة. لأن الاستجابة إليه إنما هي استجابة لحنين دفين للشكل اللفظي المصوّت الذي جرى عليه الشعر العربي. حتى لو بدت هذه الاستجابة حداثية

تنكر على الشعر القديم، وحتى الحديث، تقليديته وشكليته. إذ إن هذا الوهم انسحب على الوعي النقدي وعلى الذوق العام وأفرغ كلّ مفرداته ومصطلحاته من دلالتها الدقيقة» (ص148).

ومن جهة أخرى، تتجلى فضيلة فوزي كريم في أنه لم يجد من الضروري إعلان موت النقد الأدبي كما فعل الغذامي في مقدمته (ينظر: ص8)، فالغذامي لا يكتفي بالعُدّة النظرية التي تدجّج بها لكي يرتاد غابة الأنساق، بل إنه قبل أن يرتاد الغابة، عمد ببرود شديد إلى الدعوة إلى قتل النقد الأدبي، وطريف تساؤل عبد العزيز السبيّل: «هل نحن أمام فحولة هنا»[1]. يبدو النقدُ الأدبي لدى الغذامي المتهمَ الوحيدَ بالتواطؤ على تغطية النسقية، وكأن النقد الأدبي لابدّ من أن يكون بدءاً نقداً ثقافياً يتوجه إلى العمق القبيح ويترك السطح الجميل. إن الغذامي حين يهاجم النقد الأدبي ومقولاته المنهمكة بالجماليات إنما يهاجمه بعد أن اكتشف أن هناك نقداً ثقافياً، وهو لا يريد أن يقنع بتحوّل نقده من أدبي إلى ثقافي، وتحوّله من ناقد أدبي إلى ناقد ثقافي، بل يندفع اندفاعة فحولية ليطالب النقد الأدبي العربي بوجوب تحوله الآن وآنذاك، في عصور نقدنا القديم، إلى نقد ثقافي.

وزيادة على ذلك، هو يرى أن مشروعه «بديل نظري وإجرائي عن النقد الأدبي» (ص69) و(176)، ولا أريد التعليق على هذا الوصف إلا بمقدار ما يذكرني بعناوين فرعية براقة لبعض الكتب العربية الحديثة التي ما فتئت تبدأ بـ«نحو بديل لـ. . .»، وكأن ليس ثمة إمكانية للتوازي، لابدّ من البديل، والنسف، والاستئصال، الغذامي الذي حرص على طول كتابه وعرضه على احترام الآخر والاستماتة في الدفاع عنه، لم يفكر في النقد الأدبي كآخر، وفي نقاد الأدب كآخرين. ونعود لنقول إن فضيلة فوزي هي أنه لم يدع مثل هذه الدعوات، ولم يضع عبارة: «نحو بديل لـ»، ولم يعلن موت حقل معرفي أو أحد. إنه من داخل دائرة النقد تجاوز النسقية، بلا عُدّة غربية، ولا نظرية حداثية، ولا ما بعد حداثية. أخيراً، يكتفي الغذامي بكشف النسقية، كشف العيوب والأمراض من دون أن يقترح لها علاجاً، ربما لأن عُدّة النقد الثقافي لم تسعفه في ذلك، أما فوزي كريم فيشخص العيوب والأمراض ويقترح العلاج الذي يتلخص بالعودة إلى التجربة الروحية، إلى ذات الإنسان، تلك الذات التي إنْ جرى الاستناد

---

(1) السبيل، الشعرنة بين السياسة والشعر، ص389.

إليها في الإبداع الأدبي فلن تكون ثمة أنساق مضمرة من وجهة نظر فوزي كريم، ولن تكون ثمة نقود تحوم حول الجماليات وتتغافل أو تسهو عن القبحيات.

وعلى الرغم من كلّ ذلك، يبقى كتابا الغذامي وفوزي كريم من أشدّ الكتب التي نحتاج إليها في الوقت الحاضر، فبراعة مؤلفيهما، وقدرتهما الفذة على التعمق في رؤية معضلات ثقافتنا العربية في صلاتها بمرجعياتها القديمة والحديثة تمثلان مطلباً أساسياً لما نشهده في الوقت الراهن من تغيّر في طبيعة النظر إلى القديم والجديد وكيفية التعامل معهما.

* * *

الفصل الثالث

الذات ينبوعاً للتجربة الشعرية

تتدفق أشعار فوزي كريم من «ينبوع ماء داكن». وتجربته تمتحُ من هذا الينبوع أصلاً. يفكّ فوزي لنا مغاليق هذا الينبوع الداكن، ويفسّر لنا هذا المنحى المجازي في إجمال كتابته. يرد هذا التعبير في كتابه **الفضائل الموسيقية**[1]. وهو لا يعني بينبوع الماء الداكن غير الذاكرة[2]. وهو يطلق هذا التعبير في واحد من تحليلاته الفريدة للشعر؛ فريدة لأنه تناول فيه نصّاً شعرياً من تأليفه، فأضحت عيون الناقد فوزي تتملى الشاعر فوزي. في الحقيقة، كانت عيون الناقد فيه تتملى وحشاً صنعه الشاعر فيه. ولم يكن «الوحش»، مرة أخرى، غير قصيدة، قصيدة تتناول الذاكرة. الذاكرة التي كانت ثمرة مُرّة لما يشبّهه فوزي نفسه بـ«قدر يوناني»[3]. الوحش إذن هو الذاكرة، والذاكرة هي الوحش، وكلاهما ينبوع الماء الداكن. كلها مسميات لشيء واحد هو مصدر التجربة الروحية العميقة والمرّة للشعر الحقيقي بحسب وجهة نظر فوزي شاعراً وناقداً ورساماً وناقداً موسيقياً؛ عميقة ومُرّة بما أن فوزي يفسّر دكنة ماء الينبوع بعمقه ومرارته.

كان ثمة انشداد، في أشعار الستينيين عموماً، إلى اللحظة الستينية واقعاً معيشاً وواقعاً فكرياً وسياسياً مضطرباً. غير أن الاختلاف الذي يجعل ارتباط فوزي باللحظة الستينية ارتباطاً متميزاً من جهتين: الأولى هي أنه لم يجعل معالجته للواقع الفكري والسياسي معالجة حزبية، والثانية هي هيمنة الذاكرة عليه.

---

(1) ينظر: فوزي كريم، **الفضائل الموسيقية**، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2002، ص126.

(2) للذاكرة دور مهيمن على مجمل الفعالية النظرية والعملية في الشعر والحياة لدى فوزي كريم؛ وهو دور يعزره فوزي نفسه في كتابته، ويقصده بوعي، وسيتضح ذلك شيئاً فشيئاً فيما سيأتي.

(3) جريدة المؤتمر، ع281، سنة 2001.

في الحالة الأولى، لم يُعرَف عنه ولع بالأحزاب، ولم ينخرط في صفّ أيٍّ واحد منها. ولا يكاد أحد من دارسي شعر فوزي يُغفل الإشارة، بدءاً، إلى هذه القضية. فهو لا يؤمن بالأفكار المتحولة إلى عقائد، وذلك أمر كان من العسير الالتزام به في حقبة الستينات بالعراق. إذ كان الانتماء إلى حزب ما أمراً يرتفع إلى مستوى الضرورة، فلا حصانة بلا انتماء حزبي ناهيك عن المنافع. فضلاً عن ذلك، كان جلّ كتّاب جيل الستينات من المنضوين تحت جناح حزب معين، سواء أكان شيوعياً أو قومياً أو بعثياً. معرفياً، كان النموذج الذي تُنشئه حقبة الستينات وتربّيه هو نموذج الثوري المتمرد، والمكافح الحالم والصلب الاعتقاد. وهذا النموذج لم يكن غير نتاج لهيمنة الوجودية والماركسية على الثقافة فلسفةً ورؤيةً ونمطاً للحياة وطريقة في المعالجة. ومن عادة الثقافة العربية إجمالاً أن تعتاش على فكر مهيمن كلَّ حين على نحو يدعو إلى «الغثيان».

تكشف رواية **بابا سارتر**[1] لعلي بدر مشهد الحياة الثقافية والاجتماعية ببغداد إبان الستينات. وسرد الحياة الثقافية لحقبة الستينات في الرواية إنما هو محاولة في نقد الثقافة الستينية وسعي إلى كشف مكامن زيفها وادعائها. فالشخصيات الواقعية (حسين مردان، فؤاد التكرلي، بلند الحيدري، سهيل إدريس، عايدة مطرجي إدريس) وامتزاجها بالمتخيلة (عبد الرحمن) تصبّ في النهاية في مجرى واحد: تفكيك أسس الثقافة الستينية وزحزحت دعائمها. وقد وصف علي بدر نفسه روايته هذه بكونها محاكاة ساخرة، يقول: «فهذه الرواية هي باروديا ساخرة عن الثقافة العربية وكشف عن القوة المتنامية التي تتسلل بشكل كاسح من الحواضر الثقافية الكولنيالية، أو المتربولات الثقافية، إلى الثقافات المحلية، وتترسب في هيئتها الخارجية وفي لا وعيها الثقافي»[2]. كانت روايةِ علي بدر، كما يعبر في الحوار نفسه، تكذيباً لـ«سردية كبرى» اسمها الستينات، ولعل وضعنا المعرفي يلحّ في حاجته إلى تكذيبات لسرديات كبرى أخرى. ولعلنا بحاجة إلى «بابا بارت» و«بابا فوكو»، إلخ، لا من أجل إدانة التواصل مع الآخر، بل من أجل نقد طبيعة هذا التواصل، وتشذيب تنطّعه ونفاجته، وإظهار مقدار المديونية والشراكة في هذا التواصل، والفصل فيما هو ورم مظنون شحماً.

لكن فوزي، في الحالة الثانية، يُظهر انشداداً من نوع آخر، هو انشداد إلى لحظة

---

(1) بدر، علي، بابا سارتر، دار رياض الريس، بيروت، 2001.

(2) جريدة الرياض، حوار مع علي بدر، العدد 13166 السنة 40، الخميس 8 تموز 2004.

ستينية شعرية خاصة يقول عبرها فوزي كلّ شيء: الحياة الاجتماعية في حقبة الستينات، الحياة الحميمة، الذكريات في المقاهي والشوارع والأزقة، الحياة السياسية التي يرقبها بلا انتماء، لكنها ترمي بثقلها ومأساتها عليه، الحياة الاقتصادية المدمرة، الحياة ـ الأفق التي كانت تُنذر بالكوارث لكلّ شاعر متبصّر. وما عماد الانشداد إلى هذه اللحظة، في أشعاره بمجملها، سوى الذاكرة، فهي الوحيدة التي نجت من الضياع، وعلى الرغم من نعتها بالوحش، كانت الذاكرة هي الحياة برمتها التي حرص فوزي على اصطحابها معه إلى منفاه دون أيّ شيء آخر. ولهذا، كلما فتحت كتاباً شعرياً لفوزي طالعتك أولاً خيالاته ووقائعه عن بغداد، وكاردينيا، والعباسية، وشارع أبي نواس، إلخ، ونادراً ما تطالعك لندن التي عاش فيها قرابة ربع قرن. إذ ظلّ، رغم ما يقارب الربع قرن من الحياة في الغرب، مشدوداً إلى بغداد وكاردينيا والعباسية وشارع أبي نواس وإلخ. وفوزي نفسه يجسّ هذه النبض الحيّ في خبرته الشعرية ليقول:

«منذ السنة التي أقمت بها في لندن (1979) وأنا أشعر بأني مع حقيبة سفر، منتظراً في محطة قطار لا هوية لها. أخرج بين الحين والآخر دفتراً صغيراً أخطط فيه، مثل رسام سكيجاً لقصيدة جديدة، ثم أطويها وأحفظها في الحقيبة، أنا والحقيبة والقصيدة في انتظار، ومما يجعل الصورة كآبية أن هذا الانتظار لا ينطوي على معنى العودة، لذا اعتادت قصيدتي أن تتحدث عن عودة خيالية، ولكن إلى الماضي. الذاكرة والمخيلة عنصران أساسيان في هذه القصيدة، الذاكرة تعوي والمخيلة تستجيب، أحيانا أخرى أشعر بأني في بهو مكتبة عظيمة الحجم، وإقامتي في لندن إقامة في مكتبة كتلك المكتبة التي تخيل بورخيس الفردوس على هيئتها. إن العلاقة مع الانجليزي، والمحيط الانجليزي، مستحيلة أحياناً، ومبتورة في معظم الأحيان، إنه كريم معي في حقل المعرفة، يسلمني كتبه جميعاً ولكنه لا يتحدث، يسلمني ما أحتاج وهو يبتسم برضى ولا يتحدث، الشوارع لهذا السبب مثل جدران البيت، والضجيج الذي يملأ أفق هذه المدينة لا يصلني، فأنا في بهو مكتبة عظيمة الحجم، أنتخب من رفوفها ما يروق لي وما أحتاجه، وأنا أقرأ وأكتب ولا أرفع رأساً إلا لكتاب جديد وأوراق جديدة»[1].

(1) جريدة المؤتمر، ع281، سنة 2001.

جعلت الذاكرة فوزي حبيس اللحظة الستينية. يتوقف الزمن ويتأبد في آن واحد. ويصبح كل شيء مشدوداً إلى مركز واحد، تدور الأشياء حول هذا المركز في مدارات متنوعة ومختلفة الأبعاد. تحضر هذه اللحظة الستينية في كلّ نصّ، وتخيّم حتى على أجواء النصوص التي تحاول أن تستحضر أزمنة وعوالم أخرى. «الوحش» حاصر فوزي مدة طويلة حتى استطاب فوزي حصار الوحش على نحو مرضي. فالذاكرة ـ الوحش أضحت تعفّي معالم غير معالم الستينات العراقية، وتعبث بأزمان غير زمن الستينات العراقية. غير أن هذه اللحظة تلمّ في طياتها معالم ما قبل وما بعد الستينات. ففوزي معلق بين بين، ومحاولات جسر هذه الهوّة تظهر كتوتر يسم أشعاره، توتر في زمنها المختلف، وفي رؤياها. تطوف خيالات فوزي بصور التذكر، ثمة رغبة سرية ومفضوحة في هذه المعاودة، معاودة قد تكون تعويضاً نفسانياً. ولكن، هل هذا يعني أن قصائد فوزي تقبع في كنف الذكرى كاجترار لحوادث وأحاديث مبتغاها السلوان؟ أم أن لها صلة بأفق آخر غير أفق الماضي، ماضيه الشخصي، وغير أفق الحاضر، حاضره غربته ومنفاه؟ هنا يصلح استحضار درس هيدغر في أن التذكر لا يعني فقط التفكير في شيء كان، بل في شيء آتٍ[1].

تتطلع نظرة فوزي كريم إلى العالم الباطني للإنسان الشاعر، للإنسان الشاعر فيه. وهو يؤكد هذا العالم وأهميته في مدّ الشعر بقوام وجوده. ولقد رأى مرة إلى هذا العالم الباطني على أنه «المادة المغذية الوحيدة للشعر العظيم»[2]. بيد أن هذه المادة الحيوية موغلة في العمق وعصية على الظهور. إنها تقتضي كدّاً حقيقياً، وسبراً خبيراً بها. إنها مادة خام تستدعي تخليقاً ومعالجة لتتجلى في الشعر. وفي عملية الكد والسبر لتجلية المادة الخام، تظهر الحاجة ماسة للتقنية اللغوية التي يدعوها فوزي «معاول إعانة للحفر والتنقيب داخل الخبرة الروحية المدوّمة لدى الشاعر»[3].

في قصيدة «الوحش»، يقدم فوزي كريم مشاعرَ مضطربةً رافقت رحيله من العراق. ويدقّق في تفصيلات اللحظة الأولى لاختيار المنفى، ومغادرة بيته. وهذه اللحظة أشدّ اللحظات الحاسمة تأثيراً في حياة الشاعر. إذ ستتحول في المقبل من

---

(1) Gadamer, Hans-George, tr. Stanley, J. W., Heideggers Ways, State University of New York Press, 1994, p. 180.

(2) **ثياب الإمبراطور**، ص146.

(3) المصدر نفسه، ص146.

أيامه موضوعة تتعدى كونها أثيرة في العالم الشعري لدى فوزي كريم. فتأمل أشعاره يرجّح كونها موضوعة تمسّ الكيان الجوهري للإنسان في الشاعر فوزي، وتمسّ أعماقاً دفينةً ظلت مرعوبة من هذه اللحظة ـ الموضوعة ـ الوحش. ظلّت هناك تعتمل وتمور، وليس سوى الشعر أفقاً يروّض من شراسة هذا الوحش، وقد يحيل بعض قساوته إلى ذكرى ملطّفة:

تجاوزتُ سور الحديقة

تجاوزتُ باباً ونافذة خلف سور الحديقة

تجاوزتُ بيتاً.

تركتُ على مكتبي نصفَ إغماضة لاحتمال رجوعي،

ومخطوطة لقصيدة،

وذاكرة فوق مشجب.

وفي غابة النخل ودّعتُ تلويحة لصباي

وفي النهر لم أكترث لشبابي الذي يتقاذفه الموج، وانتابني

فزعٌ!

هنا سوف أقطع منفاي في معطف ليس يبلى،

ورأسٍ كثير الوساوس.

ولو عدتُ يوماً،

سأحذر من صرخة في انتظاري،

وراء الجدار![1]

إنها عملية استذكار يستيقظ فيها الوحش، وينبش بأظفاره وساوسَنا الليلية الصامتة، لكنها تتهادى في المخيلة. الوحش يوقظ الرغائب النائمة، ولا أملَ لنا في

---

(1) كريم، فوزي، **الأعمال الشعرية**، دار المدى، دمشق، 2001، ج1، ص67-68. وسنكتفي في الاقتباسات الشعرية اللاحقة من الأعمال الكاملة لفوزي كريم بذكر الجزء والصفحة بين هلالين بعد الاقتباس مباشرة.

نومه. وهو لا تغتاله الغوائل، ولا يقتله النسيان. هذه صورة وحشية حقاً، ومستعارة من تصوّر فوزي كريم الشعري للذاكرة، وللخبرة الإنسانية الممزوجة بآليات الذاكرة، ويبدو أن الطريقة الوحيدة الناجحة لقتل هذا الوحش هي فقدانه: فقدان الذاكرة؛ الأمر الذي لا قصدية في تحقيقه مطلقاً. فقد ظلّ الوحش يرافق رحلة فوزي أنّى حلّ وارتحل، والذاكرة التي ادعى تركها «فوق مشجب» ظلت تتحكم به عن بعد، مثلُها مَثَلُ «مخطوطة القصيدة» و «نصف الإغماضة». بقيت الذاكرة المهجورة فاعلة ومستعملة حقيقة، تهبه الاحتمالات المخيفة من وحي الماضي والحاضر، وبقيت «مخطوطة القصيدة» ذات احتمالات تتلوّن في تجربته بحسب المشاعر بإزاء الوحش الرابض في الرأس، وبقيت «نصف الإغماضة» تثير احتمال النوم واليقظة في آن، احتمال النفي الدائم والعودة الوشيكة، احتمال نصف الأعمى ونصف البصير، ولا مناسبة للفخر هنا بالطبع. القصيدة كلها يسكنها التوجس والفزع؛ فزع الرحلة الأولى، وفزع استذكارها، بل وفزع احتمال العودة إلى البيت الأول، فقد تكون ثمة صرخة وراء الجدار.

وهكذا، يكون شعر فوزي «مستودع عذاب» ينبعث منه دخان لا يعفّي على مشاهد جمالياته، هذا التوازي بين جماليات مؤنسنة ومعانٍ سود يضعه فوزي في توازٍ آخر بين مقطعين شعريين هما مدخل القارئ إلى واحدة من مجموعات فوزي الشعرية، وهي مجموعة **قصائد من جزيرة مهجورة**:

إلى القارئ

ستقرأ شعري

وتسكن معطفاً فيه، وحدك

تحيطك رائحة كاحتراق الثقاب

وتجفل، حتى لتبدو كأنك في حيرة وارتياب

من أمرك:

من أيّ خرق يحلّ الدخان،

ومن أيّ مستودع للعذاب؟

ستقرأ شعري، وتعرف أن الكلام يحلّق مثل الطيور

جميلاً معافى

ولكنه إذ يحلّق، يترك فوق السطور

معانيه سوداً.

وليس له ما لنا من ملاذ وملجأ. (ج1، ص113-114)

في **قارات الأوبئة** نواجه مثل هذا التوجه إلى قارئ الشعر. ففي العام 1991 كتب فوزي كريم سيرة ذاتية شعرية سماها «قارات الأوبئة». لقد كان حقاً تاريخاً مناسباً لكتابة مريرة. فهذا العام هو عام الشرخ الأكبر الذي سيكون فاصلاً تاريخياً في الحياة والذوات، وسيشكّل صدعاً لكلّ جوهر ومظهر، للشخصية وعمادها الجسدي، للمدينة والناس. في هذه السنة، ستكون هناك، بتعبير فوزي، «حمى ذات صرير» (ج1،ص201)، وسيكون للأيام «شكل الأسلاك الشائكة» (ج1،ص201)، وعبرها «تتواثب قطط الروح» (ج1،ص202). ذلك أن انهيار الإمكان بالخلاص بلغ ذورته بتواطؤ العالم أجمع على ناس العراق. في قصيدة «قارات الأوبئة» ستنكتب سنة الكارثة بكلّ ظلامها وهولها وحساسيتها:

كان الصيف ثقيلَ الوطأة

والموتى أكثرَ تعباً تحت الشمس من الأحياء.

ورائحة العرق تطهر حاشية وجودي

من عفن الساعات

وتخرجني لوجود أصلب عوداً

من قشّ هتاف لا ينقطع ورايات (ج1، ص203)

وفي الشعر منعطف قد يلجأ إليه القارئ ليسكنه. وحين يقبع هناك يبدأ بتحسس «رائحة كاحتراق الثقاب»، فيجفل ويبدأ البحث عن مصدر هذا الدخان المتشح بالعذابات. في الشعر أيضاً كلام محلّق، لكن معانيه سود، تخيّم على عالمنا بلا أمل في تبدّدها؛ لأن ديدنها التحليق فوقنا، هكذا إلى الأبد. بهذا المعنى يتوجّه فوزي كريم الشاعر إلى قارئ أعماله الشعرية. فهو يحاول أن يصف المآل الذي يمكن أن يصل إليه قارئه حين ينهمك في محاورة مع أشعاره.

يجد الشاعر، في القصيدة، خلاصاً مموّهاً. قصيدته خلاصه الذي يمنحه لبرهة أمان الروح وتفكير القلب. غير أن أمان الروح سرعان ما يتلاشى، بينما يطّرد التفكير

بالقلب حتى تستقيم طريقه وعادة لا ينفكّ فوزي يمارسهما. فهو يفكر دائماً بقلبه، والتفكير بالقلب دعوة طالما دعانا إليها في كتابه «**ثياب الإمبراطور**»، ولقد دعّم هذه الدعوة بأدلة نابعة من القلب أيضاً عسى أن تجد قلوباً تفقهها، إذ إن «للقلب حججه التي لا يعرفها العقل»[1]. وحجج القلب هذه هي التي تعود به دائماً إلى المنزل الأول، مسقط الرأس الذي يفكر بالقلب، وهي التي تجعله يلح على الذكرى، ويجدّ في طلب الوحش حين يكون نائماً.

يلحّ فوزي على هذه الموضوعة في هذه القصيدة. فهي موضوعة حاضرة أبداً في أشعاره ونثره. وأساليب طرق هذه الموضوعة تتعدد بتعدد ألوان الحياة في الذاكرة. فعلى سبيل المثال، ثمة تفصيلات عن البيت الأول يسردها فوزي في قصيدة «طبيعة صامتة»، إنه بيت النشأة والشباب الذي نجد أصداءه المدوية في الشعر والسيرة الذاتية للشاعر. والطبيعة الصامتة إنْ هي إلاّ «لوحة»، لوحة بيت الشاعر في الذاكرة، لوحة البيت من الداخل، داخل البيت وداخل فوزي:

في البيتْ

ماسورة ماء تحت زُهيرات الدِّفلى

يعلوها الصدأ.

وراء الدفلى باب

يُشغله ظلٌّ مرتاب،

يُحصي قطرات الماء

في الحوض الآسن.

في هذا البيت

تنفردُ الشمس،

تفيض حراشفَ سمكٍ ميت،

وتلوح زُهيرات الدفلى

---

(1) باسكال، **خواطر**، ترجمة إدوار البستاني، ص97.

حلمات لامرأة حبلى

في لحظة طلْق.... (ج1، ص92-93)

ثمة شيء ما مفتقد في هذا التعداد للأشياء، شيء لا يقال. إنه «إحساس بالفقدان» يشخصه فوزي نفسه حين كشف علّة خفية في أشعاره وذاته: «إن انقطاع الجذور عن التربة التي أنتمي إليها، وهو انقطاع يشبه قدراً يونانياً، أورث قصيدتي إحساساً بالفقدان»[1]. ولا يصْمت نصّ «طبيعة صامتة» عن الاحتجاج. الأشياء كلها في القصيدة تنطق، تنطق حتى في صمتها. يُنطِق فوزي «الطبيعة الصامتة» حين يستعملها في تكلّم ضروري، تكلّم تفرضه ذاكرته اللجوجة في إحياء أشياء منزله الأول. ما زال فوزي بعد أعوام وأعوام من الهجران والآلام، يتعرف في ذاكرته منزلَه المضيَّع، ما زال يشهدُ شهودَ متبصِّر ظلاً مرتاباً جثم في زوايا البيت كلها متوزعاً كقدر أعمى، ومتوعداً بثبور وشيك. ببصيرة شاعر، لا يُغفل فوزي وجود الظلّ المرتاب، هو واحد من أشياء البيت، وهو أيضاً مفصل القصيدة الذي يربط واقعيتها المفرطة في شيئيتها بشعريتها الموغلة في إيحائيتها. الظل المرتاب يختصر ماكنة قمع هائلة، ودولة خوف ورعب. في هذا التعارض بين الوقائعية والإيحائية، وفي هذا المفصل القائم بين شجرة الدفلى وماسورة الماء الصدئة، بين ذاكرة فوزي الصافية وضباب قلقه، بين هذه الأطراف كلها تصل القصيدة مبتغاها؛ مبتغاها منّا ومن الشعر ومن فوزي نفسه.

لقد فرضت «الذاكرة» على فوزي كريم واقعاً غلب واقع منفاه. ومن هنا ظلّ يقلب ذاكرته بإلحاح مرضي قهري، ويفتش فيها عن سلوان وعزاء مفقودين، فليس بينهما غير المرارة والآلام. إن قوة الإيهام في خيالاته تجعله يتجاوز كلّ لحظة راهنة من أجل لحظة أثيرة، لحظة تختصر الزمن، وتعبر عن أمد كامل، إنها لحظة البدء، لحظة التكوين، لحظة في فضاء أليف بدا كلّ فضاء بعده نافلاً وغريباً. لقد أبّدت الذاكرة هذه اللحظة مقترنة بأمكنة ووقائع اعتاشت عليها أشعار فوزي العمرَ كلَّه. نصوص فوزي هي نصوص الذاكرة، وهو يتلقى نصوص ذاكرته كقارئ أسير إلى لحظة ومكان وحدث لا تعوّضها أية لحظة ومكان وحدث آخر.

في قصيدة «الغراب» (ج1 ص310-311) محاولة تأمّل في الزوال والأبدية. إنها تذكرنا قطعاً بـ«الغراب» لإدغار ألن بو. يحلّ غراب بو زائراً مشؤوماً يعلن بكلمة نفياً

---

(1) جريدة المؤتمر، ع281، سنة 2001.

أبدياً للمستقبل. وكلمته الشهيرة هي (nevermore) المشبعة بموسيقاها المعبرة عمّا تعلن عنه كنبوءة. لكن غراب فوزي غراب يلحّ في التساؤل أيضاً، لكنه يحتفظ بإجابات صامتة، بينما غراب پو يعلن هذه الإجابات. في هذه القصيدة، يتحطم «أفق التوقعات» الذي يستدعيه التناص. فعلاقة غرابه بغراب پو منفصمة بعضَ الشيء. يكتب فوزي غرابه بغرابة مدهشة. وغراب فوزي غراب مصنوع بالاسم. إنه محض تسمية جُرِّدتْ من معناها الأليف، لتضخَّ فيها القصيدة معنىً جديداً. وبهذا المعنى تبدو القصيدة مربكة حقاً. فما يُفترَض أنه نوستالجيا مألوفة للبيئة الأصل في حياة الشاعر، يتحول إلى تساؤل يقيمه غراب. ونحن نعلم مقدار تأثير البيئة الأصل للشاعر في كتابته إجمالاً - إنها نصوص الذاكرة كما قلنا قبل قليل - نعلم ذلك من مجمل شعره ومن كتابته السيرية في مدينة النحاس والعودة إلى كاردينيا. بل نحن نلمس ذلك بتكثيف شعري أخّاذ في قصائد كثيرة، منها على سبيل المثال: «العودة إلى كاردينيا» (ج1، ص334)، و«طبيعة صامتة»، و«بيت» (ج1، ص121)، و«كتاب» (ج1، ص123)، و«ذاكرة»، (ج1، ص124)، وقصيدته الطويلة «قارات الأوبئة»، وقصائد أخرى عديدة. وبأيّ حال، يهيمن على نصّ «الغراب» مشهد ثابت: بين طيني مشبع برائحة المطر. هذا المشهد العذب يحاول فوزي أن يؤبّده نمطاً مفتقداً ومفقوداً للحياة. لكننا، نحن قرّاءه، نعرف مقدار فشله في تحقيق حلم ناءٍ أبداً، فبيئة المنفى تقتل الممكنات الواقعية لهذا الحلم، ولندن (المدينة التي قضّى فيها فوزي أكثر من كريم ربع قرن، وهي اللحظة التي لا تعوض لحظة التكوين) غير بغداد (المدينة التي عاش طفولته وصباه وشطراً من شبابه، وهي اللحظة التي تختصر الزمن كلّه). من هنا يجيء تفسير ذلك الغياب الملحوظ لبيئة المنفى في أشعار فوزي، والإشارات التي نتلقفها هنا وهناك إنْ هي إلاّ إشارات عابرة ترمي إلى استثارة موضوعة الاقتلاع من الجذور. وفوزي حين يقول أنا أعيش في لندن منذ خمسة وعشرين عاماً، إنما يريد أن يقول إني لا أعيش في بغداد منذ خمسة وعشرين عاماً. ومن هنا أيضاً بحثنا الدائب عن عزاء في النصوص، حيث تتمّ محاولة حقيقية لتأبيد المشهد، تأبيد الحياة المشتهاة في الشعر:

حين يصحو الذبابُ على الوجه،

والشمس تبدأ دورتَها،

والنخيل يضجّ برائحة الطلع،

أحمل كراستي لمياه النهر.

فهناك يحلّ الغراب،

يحلّ على صخرة حيث أجلس،

يُمهلني زمناً ثمّ يُلقي السؤال:

هل تظلّ الحياةُ

كبيتٍ من الطين تحت المطر

طيّب الرائحة

وسريع الزوال.

ثم قلْ لي

ولو أنها قلعة من حجر

حيث تضربُ أبوابَها الريحُ

والنسر يسكن رايتَها

هل تظلّ الحياة...؟!». (ج1، ص310-311)

كلّ شيء يُنجَز شعراً. وعبر الشعر نُشرع، نحن قرّاءه، بتشمّم رائحة الطين المبتلّ بالمطر، ونُشرع، نحن وليس الذباب، بالصحو على عالم مفقود نستعيده أمكنةً وأزمنةً في حياة الذاكرة. تُرى أهذا هو العبور من «الكلمة» إلى «الفعل» عبر الشعر، أهذا هو درس السياب الذي تعلمه فوزي بإتقان؟[1] غير أن التساؤل الذي يلقيه غرابٌ جاثمٌ على حافة نهر أمام شاعر يقرأ كتاباً على نهر إنما هو، في الحقيقة، تساؤل يلقيه شاعر يقرأ كتاباً على نهر أمام غراب جاثم على حافة نهر. ولا أودّ هنا أن أمضي بعيداً في فلسفة تساؤل الغراب أمام الشاعر. أودّ فقط أن أجرّد الغراب من التساؤل وأن أنسبه إلى الشاعر لعلّة مطلوبة. إن تساؤل الشاعر «هل تظلّ الحياة ...» يستند إلى ذكرى وأمنية باستعادة هذه الذكرى فعلياً. ذكرى حياة غابرة في بيت طيني طيب الرائحة حين تتشبع جدرانه بالمطر. ذكرى بيت عذب زال بسرعة، وذكراه لا تزول، ذكراه مازالت

(1) ينظر: ثياب الإمبراطور، ص240.

طرية طراوة طينه. هذا البيت زال أو أزيل منذ دهر، منذ أن كسحه مطر آخر، أسودُ وذو رائحة كريهة. هذا الزوال، وهذه الاستعادة العصية، والأمنية المستحيلة، يمثلها الغراب جميعاً. وفوزي نسب التساؤل عن بيت طيني طيب الرائحة بفعل المطر إلى الغراب ليقول لنا استحالته وعصيانه وقدره المكتوب الذي لا محيد عنه: أي الزوال. قصيدة «الغراب» هي قصيدة الزائل المأمول في آن. إنها قصيدة «الزوال» باطناً، والأشياء الزائلة ظاهراً.

هكذا تزودنا أشعار فوزي بإمكانية خاصة لتلقي وقائع ذاكرته بوصفها خبرة خاصة في قراءة تغمرنا بعالم تخييلي متأرجح بين الواقع والوهم: واقع ماض لا سبيل إلى استرداده، والتجليات الشعرية المستعاد فيها ذلك الواقع.

وبأيّ حال، وبالعودة إلى الوحش، قرر الشاعر فوزي مرة أن يعيش مع الوحش، أعني أن يعايشه. حدث ذلك بعد يأس وعجز. فقصيدة «الشاعر 1985» تمثل الحياة مع الوحش؛ الحياة التي هي مآل تعيس لعيش في عتمة بعد هجرِ آخرِ الأفجار، وتعليق آخر الآمال الخاسرة. قرر الشاعر أن يدخل الذاكرة ليبقى هناك في مطاويها الغريبة يردد أصداءً ويجترح حوادثَ وأحاديثَ تعاود الظهور كلّ ليل في لبوس جديد:

سأدخل في الذاكره

وأهجر آخر فجر ظمئتُ إليه

وعلقتُ آمالي الخاسره.

في الذاكرة عتمة وبؤس وخطوة عاثرة. معايشة الوحش ضرب من ضروب العجز عن قتله، وتعبير مستعصٍ عن مرارات وخيبات في الحاضر وإمكان تغييره:

هنا أتلمّس في عتمتي حجم بؤسي

ومقدار خطوتي العاثرة،

وأحكم إغلاق بابي،

وأطفئ ضوئي.

وأهدأ مستسلماً للرقاد. (الأعمال الكاملة، ج1، ص326)

تنتسب قصيدتا «الشاعر 1985» و «الوحش» إلى فوزي كريم إنساناً وشاعراً

بامتياز. ومن هنا لا تكمن فرادتهما في ارتباط تفصيلاتهما بحياة فوزي نفسه فقط، وليس لأنهما تصفان بفيض من الخوف والحزن آخر الأمكنة التي غادرها الشاعر نحو المنفى، بل لعلنا نستطيع القول إن فرادتين تتضافران فيهما: الأولى فرادة تفصيلات مشهد مغادرة البيت لآخر مرة، والثانية فرادة تعبيرها الأصيل عن حقيقة الشعر في نظر فوزي كريم. إنها قصيدة لا تأتي بالتأمل المتعالي، بل هي تنبع من ذات الشاعر، من «ينبوع ماء داكن» فيه، من ذاكرته الموحشة والوحشية. إنها تبحث في الإنسان فيه وفي الآخرين، في مخاوفه، واحتمالات المصير الإنساني التي لا تحصى.

في نصوص «النهر» (ج1، ص280) يعيّن فوزي كريم النهر بعبارة «دجلة في ثلاث قصائد». مُنحت القصيدة الأولى عنوان «الجرف». والنصّ إجمالاً يقترب من دجلة بمقدار ويبتعد عنها بمقدار. فهو ليس تغنياً بنهر عظيم، ولا تأملاً فلسفياً عن دلالة النهر، ولا احتفاء بالماء رمزاً للحياة. يقرأ فوزي في دجلة لوحاً كُتبت عليه مقادير مروّعة. لم تعد دجلة «دجلة الخير» كما رآها الجواهري، وخبرها وعبّر عن محن العراقيين عبرها ومحنته الذاتية في المنفى. دجلة فوزي تؤرخ لحياة قاسية، وبالأمواج تنكتب حياة العراقيين، وبها تنمحي أيضاً، الأمواج تخطّ المصائر والأحداث الجسام، ومع دجلة في انحسار مدّه يظهر للشاعر كدّ أبيه وكدحه، الانحسار يجلّي انحسار الحياة التي لا نسغ فيها، حياة تتغنى بالماضي الراسب في القاع: فخّار أخضر، أختام لوح طينيّ. حياة مترعة بالحرب: خوذات. حياة سجينة ومقموعة: صوت مكتوم. حياة يترصدها الموت: وقع حوافر المجهول:

ينحسر الموج عن الشاطئ،
عن ظلّ أبي في زورقه،
عن نسغ مثل عروق الكف
تكلّس في الجرف المأهول:
بفخّار أخضر، أختام، لوح طينيّ
خوذات موّهها الطحلب،
صوت مكتوم في أصداف،
عن وقع حوافر للمجهول

تتردد أصداءً

في قوقعة . . .

ويعود الموج يداعب رمل الشاطئ كالبندول. (ج1، ص280-281)

منذ وقت مبكر، آمن فوزي بخبرة الشاعر الداخلية منبعاً أصيلاً للشعر العظيم ولخبرة الفنّ عموماً. وليست قصائده وحدها تشهد على هذه النزعة الثابتة لديه، بل نحن نجد بوادر هذه النزعة حتى في دراساته القديمة. وعلى سبيل المثال، ينوّه، في دراسته الطويلة عن التجربة الشعرية لدى محمد مهدي الجواهري عنوانها «من الغربة حتى وعي الغربة»، ينوّه بـ«تناقضات الداخل التي تشكّل وحدها التجربة الفنية الكبيرة»[1]. إن من الداخل تتخلق التجارب الفنية، من خبرة الروح، وحياتها في المحيط.

يمكن أن نتبيّن مدى حرص الشاعر على أن يدوف روحه وتجربته بلغتة الشعرية - ومدى أسفه على لحظات حرص فيها على أن يدوف الكلمات فقط بعضها ببعض - من خلال معرفة شعرائه المفضلين وشعرائه غير المفضلين. فهو ينتصر إلى أبي نواس، وبشار بن برد، ويناوئ أبا تمام والمتنبي على سبيل المثال، وهو مولع بالسياب ويأسى لنهاية أدونيس الشعرية. والصفّ الذي يُختتم بالسياب من الشعراء إنما هو الصفّ الذي يغلّب التجربة الروحية كمنطلق لكتابة الشعر. أما الصفّ الذي يُختتم بأدونيس من الشعراء فهو الصفّ الذي يغلّب اللفظية والتحكيك الذهني كمنطلق لكتابة الشعر. وليس من قبيل النظر العقلي المتنور والواسع أن يعزّز فوزي عبر أشعاره نزعة تنزع عنها القشور لتحفر في اللبّ، فشخصيته نتاج تركيب معقد من الحيوات الفكرية والسياسية والاجتماعية في حقبة مميزة من تاريخ العراق الحديث. فحقبة الستينيات من القرن العشرين أهّلت أمثاله ممّن خاضوا في الحياة العقلية، بله التبني الأيديولوجي، لأن يكونوا مواطنين فاقدي المواطنة الأصلية، بصرهم يتملى الاغتراب العميق، وبصيرتهم لم تزل تتطلع إلى مسقط الرأس.

في «قارات الأوبئة»، القصيدة الطويلة المقسّمة على فصول، ثمة فصل مضغوط

---

(1) كريم، فوزي، **من الغربة حتى وعي الغربة**: دراسات أدبية، منشورات وزارة الإعلام (كتاب الجماهير 13)، بغداد، 1972، ص67.

الضغطَ أشدَّه. إنه الفصل الثاني الذي هو قصيدة مستقلة قوامها صفحتان. في هذا الفصل محاولة لاختزال ألميْن: ألم الانزلاق في نزعة شكلية ناحتة للقصائد مشفوع بندم صريح، وألم الذكرى التي ما انفكت تلاحق الشاعر أنّى أقام. وفيه أيضاً إقرار شعري وإعلان الندامة على تجريد الكلمات من وهج الروح، وفيه ضمناً وعد بصيانة الشعر والذات من غوائل النزعة الشكلية:

كم تورطت في محن

وكتبتُ القصائد، عاريةً من شوائب روحي،

وموحلة في جروحي،

ومفتونة بالرحيل.

واحترقتُ كثيراً،

ولم أستحلْ قطعة من جليد بفعلِ

انطفائي الطويل.(ج1، ص213)

هذا الاعتراف يرقي التجربة وكتابة التجربة إلى حركية يسكنها الهاجس والقلق بإزاء كلِّ ثابت يعتاش على ثباته، هذا الاعتراف الممزوج بالأسف يقدّم فيما تبقى من نصّ الفصل الثاني قصيدة تستلّ نفسها من الورطة والمحنة، فتتلون بشوائب الروح والواقع، إنها تؤوب مرة أخرى إلى مكان البدء، البدء الذي تنطلق منه الكتابة مطحونة بالشؤون الشخصية، والذكريات، والأمكنة الحميمة، والكائنات الأليفة. وهذا المجال الذي ترتاده القصيدة الممتحنة بالروح هذه المرة يدمغها بسمات الذات ومعالمها وهي تنظر إلى المحيط وإلى نفسها وإلى الآخرين. ويضمّ هذا المجال بضع محطات تتوقف عندها القصيدة: «دجلة، البلاد (العراق)، الكلاب الطريدة، القطط السائبة، بقايا قتيل، الحمار، الذي اقتيد فجراً، الملاك" (ج1، ص214). ومن ثمّ يتمّ ربط هذه المحطات عبر القصيدة لترسم مشاهد الحياة في البلاد. وما المشاهد التي ترسمها القصيدة إلا استعادات من الذاكرة:

كم توهمت دجلة محتفياً وهو غير مبالٍ،

وكم أتوهّج بالعشب والعشب أعمى،

وأنشج كالطفل فوق احتضار الزهورا (ص214)

ويقول أيضاً:

أستعيد البلاد تلوّح مثل حبال الغسيل.

أستعيد الكلاب الطريدة والقطط السائبة،

وهي تنبش في تربة المدن الخائبة

عن بقايا قتيل

أستعيد الحمار الذي يصل الريف بالحاضرة

في زريبة جاري

أستعيد الذي اقتيد فجراً

ويادلني النظرة الساخرة.

أستعيد الملاك الذي هو صنو الفراغ،

فقريباً تبعثرني الأسئلة. (ج1، ص214-215)

يتأكد هذا الإيمان بالروح ويتعزز بالعوالم التي يقاربها الشاعر، عوالم متداولة بين ذوات من بينها ذات الشاعر. وحيوات معيشة اختبرت الواقع وحاولت أن تنقل خبرتها فيه عبر الشعر. وذكريات مؤسسة للحياة ما انفكت تعاود التجلي كلَّ حين. إن نقل تجربة الإحساس الدفين وتنوّعه مصحوباً بكلّ الخبرات والحيوات والذكريات أمر يلامس المعجزة؛ ولذا الإبداع صنو الإعجاز. أجرّب هذا حين أجد فوزي لا ينقل إحساسه الدفين حسب، بل ومعه قيح مشاعر مستعصية، معه تنطلق متلمسة إدراكاً تصحبه النشوة لطبيعة المشاعر. أجرّب هذا مع فوزي حين يحاول أن يلامس الروحي عبر وسيط يوميّ حادّ في خطورته. لنتأمل قصيدة «نداء الأمواج»:

نزلت إلى الجمهور.

الهواء ساخن، والمارّة بلا هدف.

انحدرتُ من «الباب المعظَّم» إلى «ساحة الميدان»

من الجهة التي تحاذي «وزارة الدفاع».

طائرات من الورق الكالح تهبط على الأرصفة.

وعبر الغبار رأيتُ الأمواج ترتطم بجدران المنازل.

ولكي أستمرئ الدقائق الخمس التي يقتضيها الطريق

إلى «ساحة الميدان»، توجّب عليّ أن أصغيَ، عشرين عاماً،

إلى نداء الأمواج (ج2، 38)

في لندن، تشرين الثاني/نوفمبر 1983، يتذكر فوزي طريقه الذي هو طريق مألوف: من «الباب المعظم» إلى «ساحة الميدان» عبر طريق «وزارة الدفاع». إنه درب مألوف، نقطعه في أحايين كثيرة، في الحرّ والقرّ، هو مركز من مراكز بغداد. والآن، هل أراد الشاعر أن يتذكر فقط، أو أن يُذكِّر بهذه الأمكنة ومسالكها الأليفة؟ أم إنه أراد أن يجلي العلاقة بالأمكنة؟ هو يسرد رحلة بسيطة بكلمات بسيطة، ويعرج على بضعة تفصيلات أبسط: جمهور، صيف حار، مارّة، الباب المعظم، ساحة الميدان، وزارة الدفاع، طائرات ورق، الأرصفة، أمواج النهر، جدران المنازل . . . بعد كلّ هذه التفصيلات، يأتي «نداء الأمواج» الذي يكهرب الأمكنة كلها، والأشياء، والأوصاف، فلا تصبح أمكنة وأشياء وأوصافاً، بل أحاسيس تطفو لتمثُل أمام البصر والسمع والشمّ، تطفو لتصير أمكنة فعلية يعيشها الشاعر في لندن سنة 1983، ونحسّها نحن الآن تماماً، على الرغم من أن وقائعيتها الفعلية تعود إلى أيام بعيدة عنّا، ناهيك عن كوننا لم نشهدها هي نفسها، بل شهدنا رحلتنا الخاصة في هذا الدرب. وفي هذا التواصل الروحي والمشهدي تكمن إشراقة هذا النصّ. فهو يخلق وسيلة نشترك بفضلها في حالة واحدة من توحيد الوجدان بإزاء أزمة داخلية خاصة، بإزاء حالة تذكّر، أو حنين موجع.

ومع ذلك، لا يبتعد النصّ عن موضوعة الحنين (النوستالجيا). فالرغبة في التذكّر والتذكير رغبة مبعثها الحنين بوجه من الوجوه. ربما هي استعادة لعالم مفقود ومفتقد. وربما هي حلم بتحوّل هذه الاستعادة الذاكرية إلى عودة حقيقية. فهل يدلّ عنوان كتاب فوزي «العودة إلى كاردينيا» على شيء من هذا القبيل؟ ما كاردينيا سوى بغداد. والعودة إلى بغداد الآن هي نوع مما سمّاه خورخه لويس بورخيس «العدالة الشعرية» في قصته «المخلّص المتوحش لازاروس موريل»[1]. وتحقيق العدالة الشعرية من طرف

---

(1) ينظر: خورخه لويس بورخيس، **التاريخ الكوني للخزي**، ترجمة فائز محمود أبّا، دار ميريت، 2003.

فوزي في كتاب «العودة إلى كاردينيا» مقدمة لتحقيق العدالة الواقعية بالعودة الفعلية إلى كاردينيا، إلى بغداد. وبكلتا العودتين ينجز الشعر وظيفة، وظيفة أن يكون مقدمة تستشرف الأفق، وتقوله في غموضه وقلقه.

.استهلال هذه الدراسة بالتنويه بـ«الوحش» يفضي إلى تأكيد الذات منبعاً لكل خبرة. يمكن تعضيد هذا المنحى بالسلب. يتعلق الأمر هنا بـ«فضاء النسور». ومن المهم أن يفضي هذا الفضاء إلى الإنسان هدفاً لكل فعل إبداعي. و«فضاء النسور» إحدى قصائد فوزي كريم التي قد تكون مؤشراً جيداً على طبيعة الفضاء الذي يسبح فيه فوزي شعراً وخبرة. «فضاء النسور» في هذه القصيدة يحدّد بالسلب فضاء فوزي كريم، ومن ثمّ يحدد فضاء الإنسان. في هذا النصّ يقف الكلام غاية نبيلة للحياة، والكتابة هدفاً يضاهيه المحو. الكلام والكتابة صنوان في نصّ القصيدة، يقول فوزي:

سأكتب حتى يدبّ الكلام على جسدي
مثل عقرب
إنهما صنوان يزغان في آن وسط عدمية واقتلاع:
وأعرف أني أدور بلا غاية مثل كوكب
وأن احتراقي بغير دخان،
سأكتب حتى يدبّ الكلام على جسدي
مثل عقرب.
أودع جذراً تعفّن،
أصبو بلا أمل لفضاء النسور. (ج1، ص94)

ثمة إصرار هنا، وسط عدمية ظاهرية، على تضمين الكتابة غاية نبيلة. والصبوة إلى «فضاء النسور» صبوة يمليها الإصرار على الكتابة؛ وهذا الإصرار يتموقع تماماً في الوسط بين كون الشاعر كوكباً يدور بلا غاية وكونه مقتَلَعاً من جذوره. ولا تثبّط العدمية حسّ المثابرة على الكلام، ولا تعفّن الجذر يزري بـ«صفرة» المقتلَع من جذوره، والكلام حين يكون دبيباً لا يولد الانتشاء أو دغدغة الحواس، فمنْ ذا يأنس لعقرب. ومع ذلك، تُخفق صورة الكلام عقرباً دابّاً على جسد في بلورة صورة الكدّ والضنى، رغم كونها تنجح في مخض الفزع؛ إنها تشير إلى طبيعة الفعل، لا الإجراء المترتب عليه، لا الفعل.

لكن الأمر لن يبقى على هذه الشاكلة طويلاً؛ فالكلام الذي لا يمكن محوُه، بما هو دبيب تنطبع إشاراته الكهربية داخلاً يُستبدَل بما يمكن محوه: أي الكتابة. إنها خير معبر عن الضنى، ومن ثم الفزع أيضاً:

وأعيد اكترائي: فأكتب وجهي وأمحو

وأكتب شعري وأمحو (ج1، ص95)

الكتابة والمحو كلاهما يولدان طرس الشاعر المدبوغ جَلداً (أو جِلداً)، والمصطبغ بملامحه حيث لا حاجة ماسة لـ«القناع في الشعر» كما هو حال بعض الأطروحات النقدية. فهناك الوجه مكتوباً وممحوّاً، والوجه الممحوّ يفترض كتابته مرة أخرى، ومحوه أيضاً مرة أخرى، وهكذا دواليك. وهكذا لنتخيّلْ الصورة: صورة فوزي؟ أو غيره؟ أو صورته وغيره وقد تداخلتا إيماناً منه بالآخر النازف كثيراً، مع أنه يحاول أن يستطيب الحضن الدافئ لمجاز الشعر:

ولو أني أستريح بحضن مجازك يا شعر!!

لكن نزفي ملحٌ

وهل يُحوج النزف أن أتوارى وراء قناع

وأدخل ثوب المهرّج؟!

«المهرّج» آخر كلمة في قصيدة «فضاء النسور». و«فضاء النسور» ـ عنوان النصّ ـ ورد مرة واحدة: «أصبو بلا أمل لفضاء النسور»، إنه فضاء نافل؛ لأن بلوغه خرط الطبع والطبيعة، طبع الشاعر فوزي الملتصق بالأرض، وطبيعة الفضاء النسري الشاهق، المحلّق، الذي يتعالى، يتعالى، وينتشي بذاته، أو هو فضاء للعب، والتجريب، تجريب التحليق فوق كل شيء. «فضاء النسور» يتماهى بـ«ثوب المهرج» اللاعب بحركات بهلوانية بهلولية، وبـ«**ثياب الإمبراطور**" الخادعة. وكلاهما «فضاء النسور» و «وثوب المهرج» يمثلان في نصّ فوزي وظيفتين لمجاز شعر بارد لا يقارب حرارة النزف، ولا حرقة الألم في ذات الكائن الإنساني.

«فضاء النسور» هو الفضاء الذي لا أمل لشاعر الأنسنة أن يحلّق فيه، قد يصبو إليه، وقد تكويه صبابته هذه، لكنه أبداً لن يفضّل «فضاء النسور» على «فضاء الإنسان». وتلك هي المهمة الأساسية التي رهن فوزي كريم حياته وأفقه الشعري بها

منذ إرهاصات الشباب الأولى حتى آخر مجموعاته الشعرية وأعماله النقدية، إذ ما زال فوزي يقول مخاطباً الشعر:

إني أجنّد ألويتي،

كلَّ طيف من أطياف غيضي،

وكلَّ جناح كسير،

باتجاهك، كي تكترث.

غير أن محيّاك لا يستديرا

أيها الشعر لا تختبر قامتي واتساع خطاي.

عزّني من سواي،

عزّني من سواي[1].

وما زال يزيح الركام عن معرفة لاواعية، معرفة شعرية، كانت حصنه الحصين من غوائل قديمة وحديثة، كافحها هناك، ويستبطن دوامتها هنا، ويكتب عنها قائلاً: «كنت أغني أدونيس ولا ألتفت الى مخاطر الفعل فيه. أغني: «مدينتي أرض بلا خالق/ والرفض إنجيلي»، وأنا في حمى البحث عن خالق، وحمى البحث عن الرضا. وأغني عبد الصبور في ذات الوقت: «حين فقدنا الرضا/ بما يريدُ القضا/ لم تثمر الأشجار...». إزدواجية المثقف بي هي التي أنهكت قواي الروحية والجسدية في تلك المرحلة المبكرة من التكوين. ولكن مناعة الشاعر ضد مرض تحويل الانسان الى رمز، وضد سحر الايمان العقائدي كانت ثابتة»[2].

* * *

(1) كريم، فوزي، **السنوات اللقيطة**، دار المدى، دمشق، 2003، ص92.

(2) كريم، فوزي، **تهافت الستينيين**، دراسة مخطوطة.

الفصل الرابع

صورة الشاعر: وجه في مرآة محطّمة

ليس ضرورة أن ينعكس الوجه على مرآة محطمة محطماً هو الآخر. قد تعكسه بجوانب كلها سليمة لا أثر فيها للخدوش رغم أنها تبدو متفارقة. ومهمة القراءة هنا أن تلمّ نثار الجوانب المتفارقة، لتقدّم صورة فوزي كريم الذي نجد كِسَرَها في الشعر تارة، وفي النقد تارة ثانية، وفي السيرة ثالثة، والنقد الموسيقي رابعة، والفن التشكيلي خامسة، وفي العمود الصحفي سادسة. نجدها في مواهبَ متنوعة، وناضجة، ومثيرة للأسئلة والحوار والبحث، والمتعة لا شكّ، لكني أرى أن الشعر سيكون هو المسؤول الأول عن ترتيب ملامح وجه فوزي في الشعر نفسه وفي مواهبه الأخرى أيضاً.

في الأعمال الشعرية لفوزي كريم الصادرة سنة 2001 عن دار المدى بدمشق، تطالعنا صورة وجه الشاعر بدايةً. يرسم فوزي وجهه ويذيّل الرسم بتعبير: «الشاعر بقلمه». الشاعر بقلمه لا بريشته. وسوف يكتب الشاعر بقلمه صورة وجهه في مكان آخر، في نصّ مكتوب في كتاب آخر. على أية حال، يرسم فوزي وجهه بخطوط شعث، سود، تتبدى بينها صفرة الورق - «صفرة المقتلع» - بحسب الحاجة لإبراز الملامح. صورة فوزي تطالعنا قبل شعره، إنها، قبل أية قصيدة، قصيدة. ولذا، ربما، حرص الشاعر على رسم وجهه بقلمه تماهياً مع شعره. جاء وجه الشاعر بعين سليمة وعين منطفئة. هل هو نصف أعمى، أم نصف بصير، وليس في الأمر فخر مرة أخرى؟ ذلك أن فوزي يطلّ علينا موارباً بنصف وجه هذه المرة، وبعين بصيرة واحدة، بعين باصرة أيضاً. وفي إطلالتها المواربة، تحاول التعويض، ليس تعويض العين المنطفئة، بل تعويض نقصان الرؤية. فهي توجّه نظرة جانبية تكمل النظرة المباشرة، إنه يحاول أن ينظر مباشرة وجانبياً في آن، يحاول أن يقول إن الواحد منطفئ والمتعدد منير. وفوزي حين ينظر بعينه الوحيدة، يراها كافية لتجيل النظر في أشياء مختلفة وتسبر أغوار متنوعة حتى يكون في نهاية المطاف شاعر الرؤى المتنوعة والمديات العريضة.

وهو نفسه وصف نفسه ـ في قصيدة «السفن» في العام 1976 ـ بكونه «شاعراً يضجّ بعشرات الأعين» (ج2، ص65).

يحاول سعدي يوسف أن يقدم فوزي كريم شاعراً تطلب الناس القدّيس فيه، لكنهم لا يرون غير الساحر، يقول: «يدخل الناس بيت الشاعر ليروا القدّيس، فإذا بهم أمام الساحر»[1]. هذه هي الصورة المضمونية، صورة الداخل الذي يُرى في فوزي وإنْ هو نسب رؤيته لناس دخلوا بيت الشاعر. ثمّ يردف ذلك بصورة أخرى، يقول: «يكفيك أن ترتدي بدلة ذات ثلاث قطع، وتطيل من لحيتك، وتحمل عصا (كما فعل فوزي كريم في بغداد) حتى تدخل معادلة القدّيس والساحر، كأبهى ما تكون، وحتى يغدوَ الفصل بينهما أمراً مستحيلاً»[2]. تلك هي صورة فوزي بقلم سعدي يوسف الشاعر الكبير الذي قدَم الأعمال الشعرية لفوزي وأرفق معها صورة فوزي كما رآها وخبرها في الشعر والحياة معاً، منذ ستينيات العراق حتى 3/ 10/ 2000 تاريخ كتابة التقديم كما هو مذيَّل في نهايته. ولكن، هل تصنع اللحية، والبدلة ذات القطع الثلاث، والعصا شاعراً متماهياً بساحر أو قديس؟

قد نجد فوزي يقرن ذاته بالقدّيس، ولكن أيّ قديس؟ ربما هو القدّيس المتماهي بالساحر، وكلاهما متماهٍ بالكائن الأثير لدى فوزي: الشاعر. إذن القدّيس الذي يتحدث عنه فوزي هو عينه القدّيس الذي يتحدث عنه سعدي يوسف. ومع ذلك، يبقى توصيفه يوحي بالتباس. فالناس الذين يدخلون بيت الشاعر ظامئين إلى القدّيس تخيب آمالهم برؤية الساحر. لكنه يقرّ أخيراً باستحالة الفصل بين القديس والساحر. وحين أرى تماهي الثلاثة في شخص فوزي، وحين يرى استحالة الفصل بين القديس والساحر، فمردّ ذلك إلى فوزي نفسه حين قرن ذاته بالقدّيس الذي يقف على حافة أهوائه، ويحملق في المجهول، في اللاشيء، القديس غير المطمئن، الذي يُبطل قداسته بالشكّ، والتساؤل ليخالط نزوات الشيطان العاصي، ويفقد من بعدُ ركائز اليقين ويتكل على سحب تشتتها ريح، وكثبان رمل تعبث بها ريح:

لا أُقرَنُ إلاّ بالسحب تشتتها الريح

أو بكثيب الرمل،

---

(1) يوسف، سعدي، مقدمة **الأعمال الشعرية** لفوزي كريم، ج1، ص9.

(2) المصدر نفسه، ج1، ص9.

أو بالقديس على حافة أهوائه

أو باللاشيء، كشيء في ذاته (ج1، ص37-38)

هذا هو الشاعر ـ الساحر ـ القدّيس الذي يتمرأى في كينونة واحدة. وفي داخل مثل هذه الكينونة تعتمل نصوص شعر تنبع من أعمق ينابيع الوجدان ترسم أهدافها الأثيرة التي تنشد في الأساس بناء أسئلة مثمرة تقوم مقام نسغ يغذّي الروح، ومن هنا يواصل القول:

أكتشفُ النفس، إذا جّردت النفس من التاريخ،

وبنيتُ فناراً في ليل لا فجر له

وأقمت به، أنتظر، بغير عزاء، ما لا يأتي. (ج1، ص38)

هنا نظر في ظلام، وإقامة في فنار. رؤى تتطلع إلى مجهول، وذات ترقب ما لا يأتي. ولا تنشد هذه الإقامة ولا ذلك النظر غيباً مطلقاً يناغيه نبي الترانيم، أو كاهن الأسجاع. إن ما لا يأتي هاجس في الباطن قبل أن يكون أفقاً في الخارج. والشعور بإزائه شعور يقترب من حسّ «الذنب» لا «النبوة». ومن هنا يمكن فهم انطواء قصائد فوزي على شعور عميق بالذنب. إذ ليس لديه شعور بمقاربة نبوّة معينة، أو حتى كهانة مفترضة، بل هو يرمي بالزيف مثل هذه الادعاءات. وهكذا يكون فوزي كريم شاعراً بالذنب بكلا معنييْ العبارة. ومعروف أن فوزي يلحّ على أهمية هذه الموضوعة في الكتابة الشعرية. ولقد عدّ الإحساس بالذنب أبرز خصائص تجربة السياب الشعرية[1]. كما أن له معالجات لهذا الشعور في كتاباته النقدية، الأمر الذي يجعل من هذا الأمر ذا أهمية بالغة لدى فوزي. ففي كتاب **ثياب الإمبراطور**، تناول فوزي هذه الموضوعة متسائلاً: كيف يمكن للشاعر أن لا ينطوي على خطيئة؟ وآخذاً على أدونيس مضاهاته شعور الشاعر بشعور بالنبي[2]. والشعور بالذنب وقود لدوام القلق، قلق الكائن الإنساني الذي يحيا وجده على حافات عديدة: الموت، والمعاناة، وسبيل انقضاء الحياة، والمجهول زماناً ومكاناً، إلخ. وهذا الشعور بالذنب فكرياً، أو قل حين يتخذ بعداً فلسفياً، يتغذى من وقائع الحياة التي لا تغيب عن أشعار فوزي مطلقاً. فهو لا

(1) ينظر: **ثياب الإمبراطور**، ص193.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص193، وينظر: **العودة إلى كاردينيا**، 2004، ص74.

يحرص على التفلسف حرصَه على مستوى التفلسف المتعالي، هل أقول الوجودي أحياناً، بتراب الأرض، ودم الإنسان، وعرَقه، وصرخاته، وضحكاته، في الحروب وأتراحها، والأعياد وأفراحها.

إن الشعور بالذنب يرتفع لدى فوزي إلى مستوى مكوّن إبداعي لازم؛ ولهذا الموضوع معالجات متناثرة في دراسات فوزي وحتى في بعض مناحي سيرته. وفي بعض الأحيان، يقيمه معياراً لجودة النصّ الشعري. ولقد وجدتُ موضعيْن أثنى فيهما على بعض نصوص سامي مهدي ـ الشاعر الذي دأب فوزي على التنبيه على فراغ أشعاره من هذا الإحساس ـ نظراً لإمكانية تلمّس الإحساس بالذنب فيها[1].

لا يتيح فوزي لمطلق متعال أن يصعّر خدّ الشعر، وأن يحلّق في السماء مرحاً، إنه دوماً يخفّف الوطء، ويمسح الأرض بحثاً عن أحياء وسط كارثة، أو بقايا وسط نثار، أو وجود وسط عدم، يقف شاعر الذنب على التراب، ويجيل النظر فيه مليّاً، ووقوفه ليس كـ«وقوف شحيح ضاع في التراب خاتمه»، بل وقوف الأمهات على مقابر أبنائهن الجماعية.

في هذا السياق، ثمة «بورتريت» كتبه فوزي كريم في كتابه «مدينة النحاس». «بورتريت» هو عنوان مقدمة هذا الكتاب. في الصفحة الأولى يشرع فوزي في رسم وجهه مرة أخرى، بالكلمات هذه المرة: يبدأ بالعينين، التجاعيد، الصفرة، الشعر والصلع، كدر البشرة، الفم المترهل. بهذه الأعضاء تصحبها الأوصاف يرفق فوزي دلالات الوجه علامة على حقبة وتاريخ ومعارف. يرفق بالعينين رؤية الخفيّ الفاجع، وبالفم المترهل اليأس والعجز عن القول، وبالصفرة الخواء الروحي، وبكدر البشرة نذر الشذوذ، يقول:

«أنظرْ إلى وجهي جيداً. أنظر إلى هاتين العينين، وهذه التجاعيد، وهذه الصفرة الخالصة. حدّق جيداً بالشعر الأجعد الرمادي الذي يغطّي صلعاً حقيقياً. حدّق بكل هذا، وقل لي ما ينبو عنه من النور والعتمة. فأنا بصير بكلا هاتين أشدّ ما تلمّ به البصيرة وأفجع.

أنا كاتب عربي. وجهي ينمّ عن ذلك بكل تأكيد. ولعلك لا تخطئ هذا الكدر

---

(1) ينظر: **العودة إلى كاردينيا**، ص106 و ص113.

الذي لم يُخلَق لبشرة كائن سوي. ولا هذه الصفرة التي تنمّ عن نشاف روحي لا حدود له. ولا هاتين العينين الغائرتين اللتين تحدّقان لا إلى خارج، بل إلى شيء خفيّ. خفيّ فاجع على الأرجح. والفم المترهل، وكأن شفتيه قد همّتا زمناً طويلاً لتقولا شيئاً فاصلاً، شيئاً قاطعاً، ثمّ ترهلتا يأساً أو عجزاً.

أنظر إلى وجهي جيداً، وأرشف معي هذه الكأس، لتعطي كلينا مزيداً من القدرة: أنا على الكلام وأنت على الإصغاء»[1].

تسعفنا سيرة فوزي بمعلومات عن حياته وحقبته لاسيما بعد صدور كتابه السِّيريّ الأخير «العودة إلى كاردينيا» (2004)، وهذا الكتاب الأخير يكمّل كتابَه الآخر «مدينة النحاس" (1995). وهذان الكتابان يتضافران مع أشعاره التي تعجّ بملامح حياته وحقبته. إنها جميعاً تجلّي خبايا السيرة الروحية، والأشعار تحديداً تستكمل ما يغيب عن السرد السيريّ. ومن جهة أخرى، قد لا تمثل السيرة بدء الحياة وانقضاءها، قد تكون موجهات تربوية لحقبة كاملة، وفوزي يمثل جيله خير تمثيل، ويمثل حقبته أعمق تمثيل. وصورته صورة جيل وحقبة، صورة مجتمع لا ذات مستقلة.

قال فوزي عن نفسه «إنه شاعر العزلة الذي يراقب»[2]. إن مردّ عزلة فوزي إنما يعود إلى استقلال ذاكرته؛ يقول: «بعد سبع سنوات من الإقامة في لندن، سبع سنوات من الوحدة التي لا تنطوي على سعادات أرضية، أصبحت (الذاكرة) أشبه بكائن يستقل بنفسه مع الأيام. ولكن استقلالها المجازي لا يمنعها من أن تشكل الينبوع الفياض لكتابة قصيدة. إلاّ أن هذا الاستقلال، حتى في مجازيته، هو ضرب من التعبير عن منتهى الانقطاع، لا عن النفس، بل عن الجذور»[3]. أما عاقبة هذا الاستقلال الذاكري فهي «إنه شاعر العزلة».

وفي «لحظة شعرية» معينة، رأى فوزي إلى ذاته بهلولاً بصوت غول يرعى قطيعاً. تلك هي إحدى جوانب صورة فوزي الممتحنة. البهلول الواعي وعياً شديداً يمارس دوراً يبدو ذا مفارقة حادة، لكنه أبداً لا يقنع بدور المضحك الساذج. وهو ظاهرياً غيره باطنياً. يتخذ البهلول عمقياً صورة الفاضح الذي يمارس دور التعرية على

(1) كريم، فوزي، **مدينة النحاس**، دار المدى، دمشق، 1995، ص5.
(2) **الفضائل الموسيقية**، ص149.
(3) المصدر نفسه، ص126.

مستويات عدة لا سيما السياسي. وفوزي يرى إلى قطيع همومه وقلقه بوعي عميق، وبنداء يكشف المخيف والمرعب الكامنين طيَّ خرافه (مخاوفه) التي «تأكل عشباً برياً، وتنز على بعض»، إنها تقضّ مضجعه وتقلبه على جمر:

هل أقدر أن أخترق اللوحةَ بالفرشاة

للون الرائق إذ يتدفقُ من ملكوتِ الذات

أمتحن ردائي برداء البهلول

وندائي بنداء الغول

وقطيعَ همومي بقطيع الراعي،

فأراها تأكل عشباً برياً

وتنزّ على بعضٍ! (ج1، ص53)

في صراع فوزي مع ذاته ومع الآخرين، اكتشف «أسرار التنوع والوحدة»[1]. والإنسان بينهما مقهور بـ«أما/أو»، وقد يكون ذلك مشفوعاً بالوعد والوعيد. وصورة فوزي كما أراها في شعره قبل سيرته هي صورة تلقي نظرة على العالم وتستبطنه لتتأمله، ولتحاول تمثّله وتمثيله في آن. لكنها لا تتبنى الانصياع إلى رؤى أخرى كرؤى نهائية، ولا تحبّذ الفراغ الذي يظهر للعيان جراء إغفال خصوصية الرؤية.

لقد قاوم فوزي إغراء الرفاهية والأمان كشرط لتبني رؤية أخرى غير رؤيته، وأصرّ على أن يكون حرفه سناناً يخترق لا «ظلف بعير»[2] منبسط. وفي خضم ذاك الصراع وجد «الصبر على هذا أحجى»[3]، رغم أن مآل الأمور كشف عن «طخية عمياء». فـ«الغياهب المجهولة» التي هجس بها فوزي كانت حقاً بانتظار "غير المنتمين". والأصحاب الذين كانوا كحدّ السيف قطعهم حدُّ السيف نفسُه. في ستينيات بغداد، كان ثمة مركب متنوع من المثقفين من ذوي الانتماءات المتنوعة أيضاً. كان هناك، كما جرت تسميتهم، الوجوديون والماركسيون والقوميون والبعثيون والفوضويون البوهيميون، كلهم يتقاسمون فنوناً من الإبداع. أما السياسة بنواجذها وأنيابها فقد

---

(1) مدينة النحاس، ص8.
(2) المصدر نفسه، ص8.
(3) المصدر نفسه، ص8.

كانت تقضمهم واحداً تلو الآخر. ولقد أسفرت، في الأخير، عمليات القضم المتسارعة عن انهيار كلّ ائتلاف أو «جبهة» بسبب من عدم إمكانية الاختلاف. رسم البعثيون دائرة، وتمترسوا في مركزها رافعين شعار الموت للخونة؛ ولم يكن الخونة غير أولئك الذين كانوا غير بعثيين. بعدها تناثر الناس خارج محيط الدائرة، أو على أطرافها، ورغب قسم منهم في دخولها عبر الأيام.

وقد بيّن فوزي مرة، في معرض دعوته إلى البدء ببناء ديمقراطية ومجتمع تسوده قيم العدالة بالعراق، موقفه من الدين من هذه الناحية، ورأى أن «الأديان جميعاً نجحت في بناء علاقة روحية بين الإنسان وخالقه، ولكنها لم تحقق النجاح ذاته في بناء مجتمع عادل أو حكومة عادلة»[1]. ومع ذلك، نظر فوزي انطلاقاً من الواقع بتفاؤل نحو ما آت. وقد سمّى هذا الآتي بـ«عودة سيادة الإنسان» بالعراق، وبحسب رأيه لم تكن ثمة إمكانية لهذه العودة لولا «المقابر الجماعية» و «التدخل الأجنبي» و"انهيار السيادة الوطنية»؛ ذلك لأن هذه مجتمعة هي التي عصفت بـ«الاندفاعات الثورية والانقلابية المنافية للعقل»[2].

يؤمن فوزي كريم بنسبية كلّ شيء: الشعر، والنقد، والسياسة والأخلاق على سبيل المثال. والتقلبات التي عاشها على مستوى الهمّ الشعري تعكس توجساً من الإطلاقية الجامدة. وحتى في مجال السياسة، رأى فوزي كريم عقم المعتقد الذي يقدّس ذاته، ويرى انسحاق الإنسان قرباناً لازماً لنموّه وانتشاره. والشيء الوحيد الذي أوصل فوزي إلى مثل هذه الأفكار التي لا تضع في سلّم أولوياتها شيئاً يحظى بالأهمية قدر أهمية الإنسان هو المنطلق النظري الذي آمن به، وعالجه، وصاغه في كتابه «**ثياب الإمبراطور**». إذ لم يعد يرى الشعر من زاوية تحققاته الفنية، وألوانه اللفظية، وقوة استعاراته، ومدى التوظيف الفني فيه، بل صار يرى إليه جذوة تتقد بالروح، روح الشاعر المتوثبة التي لا مناص من أن تلج اللغة الشعرية لتفرض هيمنتها عليها، ومحاولة تقويض هيمنة الألاعيب اللفظية، والكدّ الذهني اللذين صبغا شعر الحداثة العربية حدّ فقدان الجوهر الروحي للشعر بفعل طغيان مادته التعبيرية. في الحالة الأولى، حالة الشعر اللفظي، ثمة شرر يتطاير من احتكاك الكلمات؛ ولذلك ثمة ضوء. وفي الحالة الثانية، حالة الشعر المضرّج بأخلاط الروح، ثمة ظلام، و«معان سود».

(1) **ثياب الإمبراطور** (عمود صحفي)، جريدة المؤتمر، ع351، سنة 2003.
(2) **ثياب الإمبراطور** (عمود صحفي)، جريدة المؤتمر، ع356، سنة 2003.

تدفع أشعار فوزي الاحتجاج إلى مداه الأقصى. فحساسيته بإزاء الظواهر سياسية أو اجتماعية حساسية مفرطة. وموقفه حيال النفاق السياسي وحتى الاجتماعي يتجلى في تذمره المستمر من التلون والأنانية. ولعل سفره وتحوله إلى غريب ومنفي طوعاً إنما هو «أرفع احتجاج» ضد ما آلت وما ستؤول إليه الأمور بعد أعوام من منفاه. فوزي رفض مبكراً أن يتخلى عن روحه، وقيمه، ومبادئه، وبالنفي الطوعي صانها ودعا إليها واحتج ضد قيم الأنانية والابتزاز والكراهية والقتل والجهل. وليس ذلك بدعاً في بلد كالعراق يتمتع بمركز طارد للأبناء منذ أول شاعر عراقي عاش تجربة المنفى في التاريخ العراقي الحديث، أي منذ منفى عبد المحسن الكاظمي (1870-1935) الذي لم يكن منفاه سوى بحث عن الحرية ودعوة لها، إلى جانب خوفه من الحكم العثماني آنذاك[1].

يذهب فوزي في هذه الحساسية المفرطة إلى الاحتفاء بالقوى الخارجية التي عصفت بنظام الطاغية صدام. ويعد فوزي «القوى الخارجية» هي المسؤولة أولاً وأخيراً لا عن تخلّفنا كما هي عادة الشعراء الثوريين، بل عن دفعنا «إلى الحياة الحديثة، إلى الحياة»[2]. وقد تمنى هذا الحدث لغير واحد من بلدان الاستبداد العربية. كما أنه سمّى تدخّل القوى الخارجية بـ«النجدة»، و«المعجزة الأرضية» التي تحدث «بفعل إرادة الحياة التي تحكم الأرض»[3]. وهو يقصد بذك، عبر استيحاء كتاب عبد الله القصيمي العرب ظاهرة صوتية، إظهار زيف «المعجزة اللغوية» التي يفضّلها العربي نظراً لـ«العيش الطويل في بالون الظاهرة الصوتية والمعجزة اللغوية، فعربي الظاهرة الصوتية يفضّل الغناء على الاعتراف بالحاجة للنجدة والاستغاثة»[4].

وطبقاً لذلك، هل يصدمنا فوزي حين يصرح باستبطانه الصميم لمشاعر الخوف داخل جندي عراقي مقهورٍ ومنحنٍ لتقبيل حذاء جندي أميركي؟ يستنكر فوزي غيض الآخرين من هذه الصورة غير النمطية للجندي العراقي، فالصورة التي يرسمها لنا «أدب

---

(1) ينظر: الجيوسي، سلمى الخضراء، **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1996، ج1، ص234.

(2) **ثياب الإمبراطور** (عمود صحفي)، جريدة المؤتمر، ع352، سنة 2003.

(3) المصدر نفسه.

(4) المصدر نفسه.

الحرب»، منذ شنّ الحرب على إيران، لا تتطابق مع مثل هذه الصورة الخانعة، لكن فوزي يتخطى ذلك ليصرح ببكائه وانحنائه إلى الحذاء نفسها. وأمام هذه الصورة النمطية للجندي، ثمة صورة نمطية للشاعر المكافح حتى النفس الأخير، الذي لا يرى في الخلاص من طغمة وحشية كطغمة صدام أية فائدة مرجوة وذلك بسبب طريقة الخلاص منها: الاحتلال. فهو ضمناً يفضّل عدم الخلاص على الخلاص. هو يرى الانتظار أجدى حتى تهبّ الجماهير نفسُها للخلاص. هذه الصورة هي أيضاً صورة نمطية للشاعر الذي يرى الثبات على فكرة صنمية متطلباً أساسياً حتى لو ضحّى من أجله بالجماهير التي يدّعي خدمتها. إنها لمعضلة حقيقية أن يُنظر إلى هذه الصورة كمثال على نزاهة وشرف لا نظير لهما. وأن يُنظر إلى مقابلها كمثال على العكس. إن رجل المبادئ الذي لا يُشقّ له غبار قد يكلّف الناس الكثير الكثير من أجل حفنة أفكار تعتقت في فكره. وفكرة الشاعر المناضل حتى الموت لم تعد تُؤتي أُكلَها في واقعنا المعاصر. والحدود الحافة لم تعد هي الأخرى مقياساً للحسّ الإنساني والرسالة الإنسانية.

قد يكون خير مثال على هذا النمط من الشعراء اليوم سعدي يوسف. إنه يقف على الطرف الأقصى. يكتب الشعر المندّد تماماً مثلما يكتب ما يسميه «مقالات في السياسة» المنددة هي الأخرى. وفي كليهما لا يعفّ عن الكلمات النابية والأساليب المقذعة في السباب. أما فوزي كريم فهو أيضاً يقف على الطرف الأقصى. لكنه يعفّ عن نبوّ الكلام. لدينا إذن معضلتان: معضلة شاعر المبادئ الصنمية التي لا يخدم غيرها مطلقاً، ومعضلة الشاعر الذي يرى في الاحتلال الأميركي للعراق «نجدة» و«معجزة أرضية». فوزي لا يعبد فكرة أو شخصاً، ولذا لا يجد غضاضة في إطلاق العنان لمشاعره وأفكاره الخاصة، وليس في هذا محاولة لتسويغ تطرفه (ينظر الحوار الملحق في هذا الكتاب)، وسعدي خضع إلى تربية سياسية صارمة وحافة، ولذا يجد الغضاضة كلَّها في الكفّ عن المنافحة من أجل الفكرة. يدع فوزي ينبوعه يتدفق من الذات بلا عوائق فكرية أو إكراهات عقيدية، وذلك معروف عنه، معروف من أعماله المتنوعة، ومن أبناء جيله الذين عاصروه: «للشاعر فوزي كريم مواقف قد لا يتوفر عليها شعراء آخرون. وهي أنه يستطيع من خلال الشعر والنثر أن يقول القول السياسي دون أن يكون منتميا لفئة أو حزب»[1]، وسعدي يوسف يضيّع مثل هذا الينبوع كلما أنصت للجندي المربّى على عقيدة وشعار فيه.

(1) النصير، ياسين، أدباء عراقيون: فوزي كريم، موقع صوت العراق.

وبهذا الصدد، فضّل فوزي أن يقيم في ما سمّاه «الحلقة المفرغة»؛ أي «في الهوّة التي تفصل الواقع عن الخيال، الأرضي عن السماوي»، بينما لا يعير انتباهاً لنفاسة «بلورة اليقين» كما يعبر هو نفسه أيضاً[1]. بهذا الصدد، يجب أن ننوّه بنصّ «البحيرة» الذي كتبه فوزي في العام 1986. والتنويه بهذا النصّ قد يعود بالنفع على السؤال المحتمل الذي فيه، وعلى تشابه موقفنا بإزاء النصّ وموقف الذات (الشاعر أو غيره) الحائرة داخل النص. إذ ثمة شيء غير مسمى في النص، شيء لا تمثيلَ له، مستتر استتارَ الضمير المعبِّر عنه:

كان منحدراً باتجاه البحيرة

ــــ راكدةً ورماديةَ اللون ـ

قال مستغرقاً: «أنت تسألني!»

اللامسمى ضمير مستتر في «كان» و«قال». وقد يكون ضمير الشاعر، أو طيفه، أو أيّ شيء يستدعي المناجاة. والمناجاة يكتنفها هدوء وثقل في ركود البحيرة ولون الرماد، في الجملة المعترضة التي لها صلة وثيقة بغموض النصّ:

قال مستغرقاً: «أنت تسألني!»

قلتُ: «بل أستعيد،

فأقرن هذي البحيرة بالبحر

واليوم بالبارحة». (ج1، ص308)

لا وجودَ بالطبع لسؤال في هذه المناجاة. وفي الحقيقة، يكاد ينعدم حسّ المناجاة لولا «قال» و«قلت»، لولا أقواس مزدوجة، ومقول للقول، لولا حوار لا يشفّ أبداً. إذ لا يتميز في هاتين الجملتين الحواريتين لا السائل ولا المسؤول، حتى ليبدو كلّ شيء غير واثق من موقعه. فما يبدو أنه مسؤول، يبادر بالسؤال: «أنت تسألني!"، وما يبدو أنه سائل ينفي سؤاله، فهو يستعيد، ونحن لا نعرف تحديداً مادة استعادته وأغراضها، لكننا يمكن أن نؤكد أن فعل الاستعادة فعل يتعلق بالذاكرة، بالحياة في الماضي، بالخبرة الإنسانية وصيرورتها عبر الزمن. كل شيء في هذا النصّ يكتسي سمة السؤال الغامض. السؤال الذي يغلّف منطلقات الإجابة بالتباس مربك

(1) ينظر: **العودة إلى كاردينيا**، ص38.

ليتيح لها أن تتعدد وتتنوع، وذلك جانب أساسي من جوانب صورة فوزي في كتابته الشعرية، وفي رؤاه النظرية في الشعر والحياة.

مرة، افترض فوزي مضاهاة بينه وبين فاوست. فهل باع، حينها، روحَه للشيطان؟ هو يقول إنه لو فعلها لما تغيّر شيء؛ لذا بقي يفترض أنه أمضى العقد الأسود بين دمه ودم الشيطان:

لو عثتُ فساداً في الكلمات، وبعثرتُ الورق التالف

في قبو قراءاتي،

وأنستُ لوسواس كان،

حتى أمضيتُ العقد الأسود بين دمي ودم الشيطان،

هل كنتُ سأمسك أول خيط يوصلني

لامرأة خطرت.........!! (ج1، 24-25)

هو يفترض أنه عاث فساداً في الكلمات، وهو يفترض أشياء أخرى، لكنه يرفع مع الافتراض «لو» التي تنقض العقد الأسود؛ و«لو» يمتنع بحضورها كلّ شيء، العقد الأسود وفساد الكلمات. فوزي يحاول أن يختبر فاوست داخله، يفترضه قبل أن تحلّ لعنته؛ لكن صورته تعاند مطابقته، فوزي وفاوست نقيضان صورةً وروحاً رغم قرابة الاسمين الصوتية.

يقف فوزي الشاعر وقفة مسافر منتظر، لكن انتظاره خائب، وعودته "عودة خيالية». هكذا يصف فوزي ذاته ليضع حدّاً لمواصلة التكهّن في غايات سيره وسيرته، شعره ورسمه واحتضانه الموسيقى. هذا المسافر يمتزج بالخائب، وكلاهما ينصهران بأسى وقلق وتوتر عبّر عنها علي جعفر العلاق أجمل تعبير فقال: «لماذا يذكّرني فوزي كريم بالبحر دائماً ؟ كلّما رأيته تذكّرت هدوء السطح وتوتّر الأعماق: حين عرفته للمرّة الأولى لم أكن أدرك أن هذا الوجه الطفولي، المرح، الحزين يخفي وراءه كلَّ هذا التوتّر والارتياب والأسى. مظهرٌ غارقٌ في هالة من التصالح مع الأشياء والناس والحياة، لكنّه، في الوقت ذاته، يتشظّى كالزجاج أمام قلق روحي محتدم: يندفع بصمت، ويتنامى على مهل»[1].

(1) العلاق، علي جعفر، الشاعر في عزلته المضيئة، مجلة الصدى، عدد 235، سنة 2003.

الفصل الخامس

الشعر الواصف

الشعر بحث عن الحقيقة، والشاعر باحث عن الحقيقة كما ينصّ تعريف الشاعر لدى فوزي كريم[1]. الشعر أيضاً وسيلة بحثية يستعان بها لقطع أدغال مشتجرة تخفي في كثافة ظلمتها ما ينشده الشاعر من ذاته ومن العالم، الشعر أيضاً وسيلة في مواجهة وحشة الرأس والمعاناة من الهواجس. بهذه الطريقة ينسج فوزي خطاباً إلى الشعر في نصّ «أيها الشعر»:

أستعين به، قاطعاً دغلاً،

ومخاضة ليلٍ بطيء الكواكب (السنوات اللقيطة، ص91)

من هنا يلحّ فوزي على الشعر أن يأخذه إليه، إلى عالمه الخفي والغامض، يلحّ على الانضمام إلى أسلافه ممن أرّقهم الليل، وجرّحت أقدامهم طرق الأدغال، يلحّ على طاقاته كلها أن تعتزم الرحلة نحو ما لا يعرف عواقبه ولا طرق عودته:

أيها الشعر خذني إلى كهف آبائك،

واسقني خمرة الآفلين

من رعاياك

إني أجنّد ألويتي،

كلّ طيف من أطياف غيضي،

وكلّ جناح كسير،

---

(1) ينظر: **ثياب الإمبراطور**، ص5.

باتجاهك، كي تكترث.

غير أن محياك لا يستديرا (السنوات اللقيطة، ص91-92)

الشعر والطرق إليه هي ما يشغل فوزي، وما إلحاحه على هذه الموضوعة الأثيرة في أشعاره كلها إلا تعبير عن همّ وسواسي بإزاء الشعر وماهيته. عاش هذا الوسواس المتعلق بكنه الشعر عبر خبرته الشعرية كلها، وهو خيط من تلك الشبكة الغنية التي نسجها عبر حياته برمتها متأملاً الشعر بالشعر. وهذه المعالجة، هذا التأمل، كما هو في هذه المجموعة الشعرية الحديثة الصدور «السنوات اللقيطة»، يرتقيان إلى أول خيط في هذه الشبكة، إلى باكورة مجموعاته الشعرية **حيث تبدأ الأشياء** (1968)، حين كتب فوزي أولى قصائده متأملاً الشعر.

لقد رافقه هذا النمط من الشعر الواصف كآخر في أشعاره، وذلك منذ كتاباته الأولى، وظل يرافقه حتى آخر أشعاره في مجموعته المخطوطة **«آخر الغجر»**. وشعر فوزي ينمّ على آخر دائماً. ثمة آخر يخاطبه فوزي في مجمل كتابته الشعرية. يستوضحه، ويلومه، ويعاتبه، ويحاول الاقتراب منه، ويهجره، ويبحث عنه إذا غاب. هذا الآخر خاضع لجملة من التأويلات. من بينها، كما أظن، الشعر. يقول زهير الجزائري، في مذكراته، عن مجموعة **حيث تبدأ الأشياء**: «أعجبتني القصائد الأولى لأنها تحمل فرحاً حزيناً. والكلمات فيها صقيلة نظيفة كأنها تستعمل للمرة الأولى. وفي قصائده غنائية صدى هامس. ويتحدث دائماً عن آخر يعذبه ويحتقره. وهذا الشخص هو كما يقول لي فوزي نحن الذين لا نشعر بوجود فوزي...»[1]. تأويل هذا الآخر يستند إلى طبيعة المعالجة والهدف المتوخى منها. فقد يتمثل تأويله، أولاً، في مجموعة **حيث تبدأ الأشياء** في الجيل الستيني برمته، وقد يمثّل هذا الآخر بعداً آخر يتعلق بالشعر لا الكتاب المعاصرين للشاعر. ومع ذلك، يثير فوزي غالباً مسألة الشعراء الذين يأنس إلى صحة حساسيتهم الشعرية، ويثق بالمنطلقات التي يباشرون الشعر عبرها. فهو حين يفكر بالشعر شعراً، يفكر بالشعراء شعراً أيضاً. إنه يقدم رؤية عن طبيعتهم الشخصية والشعرية في آن[2]. وقد يتمثل تأويله، ثانياً، في خبرته الشعرية

(1) الجزائري، زهير، «من أوراق جيل ضائع»، مقتطف من مذكراته منشور في مجلة فراديس، العدد 4/ 5، ص83.

(2) ينظر على سبيل المثال القصائد الآتية: «ثلاثة تخطيطات بالأسود: 1. هادي العلوي. 2. سعدي=

إجمالاً في انطواء قصيدة فوزي على مفتقَد دائم، انطوائها على شيء يهرب، ومتفلّت لا سبيل إلى الإمساك به. هذا الهارب مسكون بالاحتمال، فربما تجلّيه ذكرى حزينة، أو مآل حزين، وبين الذكرى والمآل يكمن ألم "انقطاع الجذور» الذي يضع فوزي على كاهله مسؤولية دوام إقامة المفتقد في شعره، يقول فوزي: «إن انقطاع الجذور عن التربة التي أنتمي إليها، وهو انقطاع يشبه قدراً يونانياً، أورث قصيدتي إحساساً بالفقدان»[1]. يتمرأى هذا الفقدان في أشكال عديدة، حتى أن محمد علي شمس الدين يلتفت إلى هذا الفقدان في سمتي حضور الوطن والحزن في نصوص فوزي كريم، يقول: «لا يضغط الوطن على فوزي كريم، كشعار، ولكن كفقدان، كمعطى مضرج بدمه، وكأخوية للخسارة واليأس. ليس ثمة من فرح ولو كبصيص أمل يطل برأسه من قصائد هذا الشاعر... وتحس أنه هناك، في وقت ليس هنا فيه كافياً. لذا يتناثر الشاعر شظايا ويظهر كإنسان من زجاج مكسور. وهو، ليس كسعدي يوسف في قصائده الأخيرة، بعد أن تولدت لديه أحاسيس وربما قناعات، إنه بالفعل أصبح إنساناً آخر في مكان آخر... ففوزي كريم كالهارب من الزمان في الزمان، ومن المكان في المكان... كالهارب من نفسه في نفسه، ما يلبث ان يرتطم بذاته كيفما ارتحل او تحرك. ويقترن حين يتباعد، ويدور على نفسه وهو يرتحل وينأى»[2].

وهو أيضاً يعي أسس عالمه الشعري ويحددها كالآتي:

> «قصيدتي مع الأيام تشحن بتيارات المعرفة الدفينة، تيارات تشكل العنصر الثالث في قصيدتي، الى جانب عنصرَيْ الذاكرة التي أعطت للماضي طعم ورائحة ولون الحاضر وأقامت فيه، وعنصر المخيلة. المعرفة الذاكرة، المخيلة، داخل قصيدة مغتربة عائمة في مجرى ضال ليس لها قارئ حاضر، ليس لها من هدف محدد، ليس لها وطن بديل، تمتص رحيق أزهار الغرب ولا تشعر أنها تنتمي إلى حداثته، فالحداثة

= يوسف. 3. حسب الشيخ جعفر (ج1، 42)، «ديك الجنّ» (ج2، ص245)، «أشياء» (ج2، ص254) فيها رؤية عن نزار قباني، «حسين مردان» (ج2، 82) و «موت حسين مردان» (ج2، 90)، «إلى بدر شاكر السياب» (مجموعة «آخر الغجر» المخطوطة)، رسم الحصيري (مجموعة «آخر الغجر» المخطوطة).

(1) جريدة المؤتمر، ع281، سنة 2001.

(2) شمس الدين، محمد علي، في «السنوات اللقيطة» شيء أكثر من الحزن، مقال في جريدة السفير.

صفة لمرحلة الغرب الأخيرة التي يعيشها ونعيشها معه مرغمين، ولكن دون ثمار، لأننا ببساطة، دون تربته التي أنشأت حضارته. المؤسف أن هذه الموجة أوهمت الشاعر العربي بحداثته، أوهمته بحداثة مصنوعة، فقصيدته تكاد تكون وليداً مشوهاً لقصيدة الغرب المترجمة الى العربية. والمعرفة في إقامتي الغربية أصبحت دليل قصيدتي للعودة الى موروثي العربي، عودة اكتشاف وتصفية نقدية، ولأن المعرفة في إقامتي الغربية معرفة موسيقية في جزئها الأعظم فقد أصبحت دليلاً باطنياً لعودة باطنية. الموسيقي حاسة جديدة لغير الظاهر، تمنح الشاعر قدرة على صياغة الشكل، ولكن لذاته، بل ليكشف مثل الزجاجة السحرية، عن الشعر الحقيقي الذي وراءه الشكل الموسيقي على الورق وسيط مهذب للقصيدة وراءه»[1].

هكذا إذن تتعاضد المعرفة والمخيلة والذاكرة في خلق عالم شعري محدد. لكن حظوظ هذه الأركان في خلق هذا العالم هي، في الواقع، حظوظ متفاوتة. فالذاكرة والمخيلة تستأثران بحصة الأسد، أما المعرفة فإنها تُطلَب لإجراء مقارنة وتحقيق عودة إلى موروث عربي محدد، المعرفة «دليل» فوزي إلى موروثه، ووسيلة لمراجعة وتنقيح وتهذيب لغابات الأشعار الملتفة والكثيفة. والجانب المهم في معرفته هو أنها معرفة موسيقية، والمعرفة الموسيقية، في هذا المضمار، تصلح أن تكون دليل عودة واكتشاف واستكشاف. فالموسيقى روح خالصة، خطاب إلى الباطن، لا تتاح ترجمته ولا تلخيصه، ولا وصفه. ومن هنا كانت عوناً على ثبات صلة فوزي بشعر لا ينفكّ عنها، وعلى وعي لم يتأثر بدعوات مدوية لفصل الشعر عن الموسيقى. ومرة أخرى، تبقة الذاكرة المقوم الأول الذي يرفد خبرة فوزي الشعرية بالمادة متحولةً في طيات المخيلة إلى عالم شعري.

في دراسة ممتازة عن إحدى قصائد فوزي كريم، ينسب فلاح رحيم الشاعر فوزي إلى لحظة ستينية مختلفة. هذه النسبة تستحق تأملاً. ويستشف الكاتب من أشعار فوزي نزعة فنية تجريبية هي من خصائص الحساسية الشعرية الستينية بالعراق. لكن نزعة التجريب لم تُلقِ بظلالها على نصوص فوزي حقيقة، إذ كان التفكر في كنه الشعر

---

(1) جريدة المؤتمر، ع281، سنة 2001.

فلسفياً هو الصبغة المهيمنة التي اصطبغ بها شعر فوزي إجمالاً، ولعل اقتصار فلاح رحيم على دراسة نصّ واحد فقط من نصوص فوزي هو الذي أملى مثل هذه الخلاصة. إن ولعاً بالتجريب هو أمر غير واضح في خبرة الشعر لدى فوزي. ومن هنا رميه الملتبس بنزعة المحافظة من طرف بعض معاصريه. وقد يناقض هذا الوضع رغبة الناقد فلاح رحيم في أن يضع فوزي في موضع وسط: موقع فوزي كريم الوسط أنموذج على ضمير حي يحاول في آن واحد تحقيق حضور فاعل في التاريخ والفن على حد سواء . ولا أبالغ إذا قلت إن هذه الثنائية تمثل أحد أهم المفاتيح لقراءة شعر فوزي كريم، كما أنها مصدر قوة لهذا الشعر لأنها تخلق فضاءً حيوياً تتنازع فيه الواقعة مع تمثيلها الاستعاري الذي ينفلت منها في كثير من الأحيان ليحقق استقلاليته الشعرية اللامرجعية، ويبقى رغم ذلك مشدوداً إلى واقعته التاريخية يحاورها وينهل منها. وهي قوة تصدر عن كون هذا الموقع وسيلة يتخلص منها الشاعر من نبرة الثقة المطلقة التي وسمت الكثير من الشعر الملتزم وأبطلته في كثير من الحالات. كما أن هذا الموقع ينفي عن شعره نشوة الشعر الصافي الذي يلغي المرجع ويضيع في سماء من الاستعارات المتداخلة المبهرة»[1]. إن نسبة فوزي إلى نزعة التجريب هي مشايعة لفكرة أن الستينيين، عموماً، ذوو نزعة تجريبية، بمعنى أن عامل اللغة وتقنياتها كان أساسياً في تفكيرهم الشعري، والحال إن فوزي لا ينتمي إلى هذه المشايعة بالمطلق. ومن هنا أضع تأملات فوزي في كنه الشعر وحقيقته بدلاً من جماليات الفنّ طرفاً مقابلاً في معادلة طرفها الآخر التاريخ أو الذاكرة بحسب مصطلحية هذه الدراسة. وبدلاً من وضع فوزي بين «ورطة التاريخ وصفاء الفن» كما يعبر فلاح رحيم نفسه، يبرز، حسب هذا المنظور، موقع وسط آخر تنطبق عليه أيضاً الخلاصة المهمة التي نوّه بها فلاح رحيم مصدراً لقوة أشعار فوزي وتأثيرها، ذلك هو وقوعه بين ورطة الذاكرة واستكناه الشعر.

إن نمط الشعر الذي يكتبه فوزي كريم ويدعو له هو نمط الشعر الذي يتبنى الخبرة الباطنية مكوّناً رئيساً من مكونات الخبرة الشعرية. وهو يحتكم إلى الوجدان المشفوع بوعي متفتح على الحياة. الوجدان الذي لا يتمّ تعريفه بالعاطفة المشبوبة، ولا بالانفعال فقط، ولا يتحدد بالرؤية الشخصية للشاعر حسب، ولا بمعتقداته، أو

---

(1) رحيم، فلاح، «فوزي كريم وشعرية الاحتمالات: قراءة في قصيدة (الغارب)»، دراسة في مجلة علامات في النقد، عدد41، سنة 2001.

نوازعه، أو حتى نزواته. إنه يكتمل بالمسؤولية الشخصية والمعتقد والنوازع وحتى النزوات. يتولى هذا النمط من الشعر، من جهة أخرى، مهمة مقاومة نسيان الإنسان، ودحض تمركز لواحق الإنسان فيه. إنه يتولى التذكير بالإنسان، بل يتعدى ذلك إلى تذكير ذاته به، كما تفعل أشعار فوزي الواصفة؛ أي شعره الذي يتحدث عن الشعر. إن هدف شعرية الشعر الآن، وبعد أن ساحت في أهداف شتى، هو نقل ولائها الجوهري إلى الكائن الإنساني. هذا الولاء الذي توزّع هنا وهناك بعيداً عن منزله الأول: الإنسان.

وأشعار فوزي تُطلق نقداً خاصاً تحفز الشعر نفسه وتلوي منطلقاته الثابتة نحو اللاثبات. لهذا السبب لا بد من أن تكون العلاقة بين فوزي الشاعر وفوزي الناقد علاقة متوترة. وهذا التوتر هو المسؤول عن أبحاث فوزي كريم في الشعر، أبحاثه الشعرية حول الشعر (الشعر الواصف) أم أبحاثه النقدية. ومبتغى هذه الأبحاث جميعاً هو بلوغ حقيقة حول الشعر، حقيقة تنبع من الشعر نفسه بوصفه فنّاً له خصوصيته في البحث عن الحقيقة. فهو لا يُمتطى من أجل البحث عن الحقيقة. إذ لن تكون هناك حقيقة إذا كان الشعر يُمتطى وسيلةً للبحث عنها، والحقيقة لا تتراءى للنص الشعري، ولا هو يبحث عنها، بل النص الشعري في تكوّنه يتكوّن «حدوث خاص للحقيقة» كما يعبّر هيدغر في تأويلة عمل الفنّ[1]. يرى غادامير في أحد تأملاته «عن مساهمة الشعر في البحث عن الحقيقة: أن «من الصادق يقيناً أن دعوى الشعر بأحقيته في الحقيقة لم تلق في مواجهتها تحدياً على الإطلاق خلال تلك الفترات الثقافية الأقدم عهداً، وخاصة فترات الشعر الملحمي»[2]. وعلى أية حال، فإن هذه الدعوى واجهت ذلك التحدي منذ ادعى أفلاطون أن الشعراء يمارسون تشويهاً مضاعفاً بمحاكاتهم ما هو في الأساس محاكاة: محاكاة الواقع الذي هو محاكاة لعالم المُثل. في هذا السياق، يستعيد غادامير عنوان السيرة الذاتية لغوتة «الشعر والحقيقة»- ويقرر أن العلاقة بينهما ليست علاقة تضاد، بل هي علاقة تداخل تبادلي[3]. إن الصلة بين الشعر والحقيقة إنما

---

(1) ينظر: هيدغر، مارتن، **أصل العمل الفني**، ترجمة د. أبو العيد دودو، منشورات الجمل، ألمانيا، 2003، ص94 وما بعدها.

(2) غادامير، هانز جورج، **تجلي الجميل**، ترجمة سعيد توفيق، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة 23، القاهرة، 1997، ص223.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص223.

هي صلة لغوية، واللغة تتلون من حقبة إلى أخرى عبر الشعر وغيره من فنون القول، وهي تتلون أيضاً تبعاً لطبيعة تلقيها، ومن هنا يكون نمط وجود الحقيقة في النصّ موقتاً، ومن حين إلى آخر، حين تتغير الحساسية الشعرية لدى كل من النص وتلقيه، اللغة والفهم المتمخض عنها، تصبح للشعر صلة أخرى بحقيقة أخرى جديدة. ومن هنا تبدو رحلة البحث في الشعر وعبر الشعر، لدى فوزي كريم، رحلة استكشاف في اللغة والحياة والأشخاص والحوادث وما إلى ذلك.

في الأعمال الشعرية الكاملة لفوزي كريم، تتناثر هنا وهناك نصوص شعرية وفيرة تتحدث عن الشعر. وتتخذ هذه النصوص الشعرية أساليبَ متنوعة للتعبير عن رؤية الشاعر للشعر. منها الواضح المباشر، ومنها المرمَّز، ومنها التأملي، ومنها الحالم. وفوزي كريم، بحسب نظرتي ومتابعتي، أكثر الشعراء العراقيين وربما العرب ولعاً وانهماكاً في التعبير عن مفهومه الشعري شعراً. فمفهوم الشعر يستقيم في مجمل خبرته الشعرية موضوعاً يُفرد له قصائد، ويجعله جزءاً من قصائد، ويدسّه في تضاعيف قصائد. والراصد لهذا الهمّ يراه مرافقاً الشاعر منذ مجموعته الأولى حيث تبدأ الأشياء (1968)[1] وحتى آخر مجموعاته المطبوعة السنوات اللقيطة (2003)، وكذلك المخطوطة آخر الغجر[2]. وقد تدفعني وصية ت س إليوت إلى الحذر مما يقوله فوزي كتابةً عن الشعر وشعراً عن الشعر، لكن الوصية بالتأكيد تضفي طابعاً خاصاً على حديث الشاعر عن الشعر يجعل من الصعب مقاومة إغراء الانخراط في جدل حيوي عن حدود الشعر. يقول إليوت: «إن الشاعر، عندما يتحدث أو يكتب عن الشعر، يتمتع بمؤهلات خاصة وحدود خاصة، وإذا سلمنا بالأخيرة استطعنا أن نقدر الأولى على نحو أفضل ـ وهذا تحذير أوصي به الشعراء أنفسهم، كما أوصي به من يقرأ ما يقولون عن الشعر»[3]. ومهما يكن من أمر هذا التحذير، فإن المتضمنات النظرية في تصور فوزي كريم للشعر تتشعب حتى تلامس أخصّ ما نحاوله هنا من أنسنة للشعر.

---

(1) ينظر: **الأعمال الكاملة**، قصيدتا «ديك الجن» ج2، ص245، و«أشياء» ج2، ص254 .

(2) ينظر: **السنوات اللقيطة**، قصيدتا «أيها المسرنحون، أيها المسرحون» ص45، «أيها الشعر تذكرتك مخموراً» ص75. وينظر أيضاً: آخر الغجر، «وقد بلغتْ بي الثلاثون ستين عاما!».

(3) إليوت، ت. س.، **في الشعر والشعراء**، ترجمة محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1991، ص24.

في الحوار الملحق بهذا الكتاب، يقول فوزي: «لِمَ قلتُ في قصيدة «يوميات الهرب من الأيام» هذا المقطع الغنائي المحير بالنسبة لي:

الشعر أباطيلْ

إن لمْ يسترْ عريانا

قضيتُ العمرَ به مُزدانا

والناسُ عرايا حولي

البيتان الأولان يوحيان بالانطواء على موقف أخلاقي. الآخران يوحيان بالاعتراف بالخطيئة. المقطع ينطوي على مفارقة، ولكن هذه المفارقة مقصودة بوعي كما هو ظاهر. وكأنني بلذاذة العارف أردت أن أبدو أمام النفس مورَّطاً»[1]. تأويل الشاعر نفسه لهذا المقطع يتركز في العثور على مفارقة، مفارقة مقصودة كما يقول، مفارقة اقتراف الخطيئة والاعتراف بها. فهل قضّى فوزي حياته حقاً مزادناً بلباس لا يستر عريان، بـ«**ثياب الإمبراطور**»، بالخديعة؟ مرمى إبراز المفارقة يتجاوز هذه الحصيلة. وربما يجد تأويل آخر في هذا المقطع تشكيكاً لا مفارقة، تشكيك في جدوى الشعر، تشكيك تطبقه ذات الشاعر: فالشاعر «يشكك فيه [الشعر] أيضاً... فهو أباطيل ما دام غير قادر على ستر عريان... فإذا اكتسى الشاعر بشعره، فيما الناس حوله عرايا، فما النفع والجدوى؟»[2]. وعلى العموم، فإن رؤية الشعر من حيث فاعليته تتأرجح لدى فوزي بحسب الأوضاع النفسية التي تحفّ به في أثناء الكتابة. فهو يطلق حسّ الرسالة الإنسانية في الشعر حتى في أشدّ حالات تعطيله هذه الفاعلية، فاللغة المصطبغة برومانسية وغنائية كثيفة تبعث طاقة على التواصل مع موضوعة إضفاء البعد الإنساني في الشعر. وتقف قصيدة «يوميات الهرب من الأيام» مثللاً على هذا التأرجح. ففيها يكون الشاعر «ممروضاً» بلعنة الذاكرة، وليس له سوى فصل واحد في العام : «الخريف». والشاعر أيضاً «طلل» لأنه، مرة أخرى، موطن «الصفير الماضي»[3]. إن المفارقة الحقة تكمن في هذا الإيحاء بعطالة فاعلية الشعر عن أن يرود منطقة الفعل، فيما تترّ الذات الشاعرة على الإقامة في هذا العالم العاطل.

---

(1) ومقطع القصيدة من **السنوات اللقيطة**، ص15.

(2) شمس الدين، محمد علي، في **السنوات اللقيطة** شيء أكثر من الحزن، مقال في جريدة السفير.

(3) ينظر نصّ القصيدة في السنوات اللقيطة ، ص9.

ليس الأمر طبعاً على هذا النحو. إن لحظات يائسة يعبر عنها الشعر بيأس أكبر هي المسؤولة عن إشاعة هذا الحسّ المتأسي على وظيفة الشعر عبر الإيحاء بعجزه. إنه نوع من التحريض بالسلب. وأعتقد أن جزءاً ليس بالهيّن من السلوان المشفوع بالقدرة على البقاء يكمن في هذا النمط من النصوص. إن له أسوة أكثر من حسنة بعظمة السياب في «غريب على الخليج» و«أنشودة المطر» وسائر قصائده الملتاعة.

كان التفكير في الشعر أحد الهموم التي أسبغت على أشعار فوزي مسحة خاصة، فالشعر لديه فكرة يقلبها ويفككها ويركبها من أجل تأسيس وعي خاص به، ومن أجل فحص دائم لأهلية كتابته وطرقها. الشعر في خبرة فوزي شخص شاخص أبداً، يواجهه في أشدّ حالات التباس الوعي، والشاعر الذي تهمّه معرفة أثر كتابته الشعرية وفاعليتها وخصوصيتها تهمّه أيضاً معرفة هذا الشاخص دائماً؛ ومن هنا يرى فوزي الشعر مشروعاً للحوار، يُجلسه أحياناً أمامه صديقاً حميماً يستنطق صمته المطبق ليفتّق فيه كوامنه الخلاقة في قول ما لا يقال، وفي تصوير ما يستعصي على التصوير. يناجي فوزي الشعر طيفاً يمرّ ويلحّ في طلب ما لا يمنحه الشعر بيسر. يلعنه أحياناً ويحمّله مسؤولية مآل الأمور. يجدّ في طلبه ويرى الهرب منه غنيمة.

لعل نصّ «خلوة البرق» ـ الذي منحه الشاعر عنواناً فرعياً هو «ثمانية تأملات في الشعر» ـ من النصوص المهمة التي تجلّي الشعر الواصف لدى فوزي. في هذا النصّ معالجة ذات جوانبَ متعددة للشعر والشاعر. وإنه لتصور أساسيّ للشعر في تجربة فوزي أن يجعله محاولة تأملية تختبر الواقع وما وراءه، الإنسان وقيمه الروحية، حياته ورؤاه، وموته وأمانيه الضائعة، وفي أقصى هذين الطرفين يتخلق عمق الشعر الذي يطوّق هذين الأقصيَيْن:

الشعر صدى لفراغ لامتناهٍ

يتوسط بين ثياب العبد وبين محيط الله.

ما أكثفَ ظلمةَ هذا الليل. (ج1، ص52)

يستكمل فوزي صورة هذا التأمل بتأملٍ ثانٍ عنوانه «محاولة». فالشعر الذي يوائم بعمق بين طبيعتين محتلفتين مادةً وفحوى ينبثق من «ملكوت الذات»؛ وهي تسمية أخرى لـ«ينبوع الماء الداكن»، هذا الملكوت مخبر لتجارب الشاعر وامتحان لأصالتها:

هل أقدر أن أخترقَ اللوحة بالفرشاة

للون الرائق إذ يتدفق من ملكوت الذات! ... (ج1، ص53)

مخبر التجارب الشعرية أنتج شعراً حيوياً له صلة بنسغ الحياة؛ ومن هنا حركيته، وإلاّ فهو «الشيخ الهرم» الذي لا يستطيع إصغاء بفعل ضياع حاسة سمعه، وهو يوشك على الموت، أو هو ميت بفعل ضياع وجهه. الشيخ الهرم (الشعر) سُرقت ملامحه، وصار ذا وجه صلب، صار ذا وجه واحد لا يتبدل، يلبّي هذا الوجه بتقاطيعه الجاسئة نداء خشناً ووحيداً:

إني الشيخ الهرم، أضعتُ السمع

ولاحت صفرة آخرتي في أظفاري

أفرغتُ مرايا بيتي من وجهي المسروق

وأطعتُ نداءً، ...

ولأني مكتوم كالصرخة في الصوّان

لم يأبه بي أحد ... (ج1، ص54)

هناك صراع بين «لحظة راهنة» و «لحظة شعرية». ونصّ «الذئب1» ـ وهو التأمل الرابع في الشعر ـ يصوّر هذا الصراع على أنه توتر بين حقيقة تنشد قولها على لسان شاعر وعسس الزيف المستنفرة. ثمة إلحاح على الشاعر أن يقول، إلحاح نبضه وأحاسيسه، يقابله إلحاح الذئاب. يبقى الصراع، كما هو دوماً، مفتوحاً بين الشاعر والذئاب. يغلبها بموالاة لحظته الشعرية، وتغلبه بطأطأته للحظة راهنة.

إن هذا النمط من العلاقة عُرضة للتبدّل بحسب صروف الزمان. فالشاعر الذي يصحب الوحش ويرعى قطيع الذئاب يبدّل ماهية الذئب، إنه «الذئب2»؛ وهو تأمل خامس في الشعر. هذا الذئب الجديد يرتبط بعلاقة جديدة بالشاعر، إذ يصبح صنوه، يصبحان صنوين. فالراعي والمرعيّ يشتركان في القسمة نفسها، في الشرط نفسه، وربما في المصير. لم تعد الذئاب حارسة للزيف، كما لم يعد الشاعر يكتب وعيناه ترقب عيون الذئاب؛ لأنه راعيها الآن، لا يخاف منها، وهو يشرف عليها من مطاوي عزلته معها. إنها محاولة للتغلب على المخاوف الكامنة في ذئاب تعيش داخل الشاعر:

الذئب1

أحتال على نبض
لا يهدأ،
يضرب، مثل المطر، على شباك الدار.
وذئاب خلف ستار
أيثبن عليّ
ويلجن إلى شعري المنسي!
من يجرؤ أن يتفقد في ذاكرته
نزلاء الغرف السرية
يتخلى عن لحظته الراهنة، ويدخل لحظته الشعرية. (ج1، ص56)

الذئب2

يقول الذي يكتب الشعر: إني طليق
مع الوحش، أرعى قطيع الذئاب.
ولي خلوة البرق،
يشحذ أنيابهنّ الرهيفة، ناباً فناب.
فلي ما لهنّ: رمال وريح
وفيهنّ ما فيّ: جوع وصاب. (ج1، ص57)

أن تكون شاعراً يعني أن تكون في صراع مستديم، مع الوحش كونه ذاكرة، وكونه رقيباً، وكونه قلقاً داخلياً. ويعني أن تعاني الهوّة التي لا تُردَم، والريح التي لا تهدأ («أنا وهو»، ج1، ص58). ويعني أن تغالب استعصاء الحقيقة، واستعصاء ظهورها؛ أي أن تغري طائراً نافراً بأن يحطّ على كفيك («الطائر»، ج1، ص59). يعني أن تحاول القول من دون أن تدع الكلمات تقول نيابة عنك («أحاول بيتاً»، ج1، ص62).

ومن جهة أخرى، يؤدي فحص آراء فوزي كريم وفرضياته النقدية في الشعر إلى نتيجة مؤداها أن هذه الآراء لا تتيح المجال، في حدود جدّ كبيرة، لإيجاد أية

مطابقات بينها وبين متضمنات ما سُمّيَ بـ«البيان الشعري» الستيني. وليس واضحاً ما إذا كان سعدي يوسف قد بنى ملاحظته ـ في قوله «أن قصائده [فوزي] تنآى بوضوح عن معظم أطروحاته الفكرية»[1] ـــ على مثل هذا الأساس، لكن المؤكد أن فوزي كان مشدوداً إلى شيء يكمن في أعماقه، وكم هو يسير الإحساس بهذا الكامن، لكن من العسير العثور على مرجعيات فكرية كبرى كانت تستحوذ على اهتمامه أو عالمه الشعري. يقول د. علي الجعفر العلاق عن فوزي: «ومع أنه واحد من شعراء الستينات، إلا أنني لم أكن أراه واحداً منهم تماماً. وحين اقترن اسمه بالبيان الشعري، الذي أصدرته مجموعة من شعراء ذلك الجيل، كان الأمر بالنسبة لي مثار استغرابٍ واضح؛ لأن فوزي كريم لم يكن منتمياً إلى عقيدة سياسية، ولم يكن صاحب ادعاءات كبيرة، كما أنه كان بعيداً عن ركوب الموجات المثيرة للجدل. لقد كان شاعراً بكل ما في هذه الكلمة من معنى، ولم يستمد قيمته من أية صفة أخرى غير الشعر»[2]. وبالفعل، يصوّر فوزي هذا الوضع وصفاً لافتاً حتى فيما يتصل بكونه واحداً من الستينيين، إذ يجعل انطلاقته من محلته «العباسية» في كرخ بغداد وعبوره «جسر الجمهورية» متجهاً صوب الرصافة حيث يوجد الستينيون إنما هو انتماء موارب لهم[3]. أما «البيان الشعري» فقد تحدث فوزي في **ثياب الإمبراطور** عنه ليوحي بأنه نصّ لا يخصّه، بل راح يحاوره على أنه نصّ لفاضل العزاوي، بل هو أوحى بمنافاته سمة البيان الشعري حين قال إنه كُتب افتتاحية لمجلة «شعر69»[4]. وبالطريقة نفسها، يعزز فلاح رحيم هذا الإخلاص إلى تجربة الباطن في خبرة فوزي الشعرية وفي رؤيته للحياة والشعر معاً: «فوزي كريم الذي لم يعرف عنه الانتماء إلى تنظيم سياسي أو تبنيه لأيديولوجيا سياسية مخصوصة مما ظهر و يظهر على الساحة العراقية، كان يمكن له لولا هذا القانون المستبد أن يحيا في برج الفن والجمال والموسيقى. لكن عدوانية الأنظمة الديكتاتورية ما بين الكولونياليتين في العراق لم تسمح بإقامة برج من هذا النوع، واشتراطها الولاء المطلق أو الخيانة العظمى موقفين لا ثالث لهما جعل من المحتم على شاعر مثل فوزي كريم أن يعيش محنته التي كرس لها معظم شعره»[5].

---

(1) يوسف، سعدي، مقدمة للأعمال الشعرية الكاملة لفوزي كريم، ص14.

(2) العلاق، علي جعفر، «الشاعر في عزلته المضيئة»، مجلة الصدى، عدد 235، سنة 2003.

(3) ينظر: **ثياب الإمبراطور**، ص240.

(4) المصدر نفسه، ص293.

(5) رحيم، فلاح، «(قارات الأوبئة) لفوزي كريم: الواقعة من مرصد اللامكان». دراسة مخطوطة عن=

غير أن لهذه الموضوعة جانباً آخرَ يتعلق بالصمت. أي أن متطلبات التأملات السابقة قد لا يمكن الوفاء بها. لذا تظل أشعار فوزي كريم بحاجة إلى معاودة قدحها. فالشاعر، تحت وطأة اللاجدوى، يودّ لو يغادر تأملاته، ويهجر أشعاره، أو أن يكون «شاعر الغياب»:

إنه شاعر الغياب

ومأوى الصمت،

والموت

والنداء الغريب. (ج1، ص39)

أو أن يعلن تفضيله الصمت وإخلاءه الدرب للآخرين كما في «مرثية الحمل الضال»:

ولأنا نعرف أن الشعر أباطيل

لن يستر عورة هذا الجيل،

واللغة مخالب

في كفّ الغالب

فضّلنا الصمت. (ج1، ص32-33)

أو كما في «قصيدة «النرد»:

سأخلي الدرب لمحترفي الرايات

وأعود إلى الطفلين إلى سكني. (ج1، ص36)

قد تُتَّهَم نزعة فوزي كريم الشعرية بالحنين إلى إرث قضى، أو هو يُحتضَر على الدوام. وثمة إشارات إلى أن أشعاره بقيت تحرس، أو تحرص على، قوانين موروثة مودعة في حصن المحافظين. غير أن مثل هذه النظرة غالباً ما تكون مولعة بالتصنيف. وبعض دارسي شعر فوزي يحرصون على رؤية تصنيفية هي ضرب من التعبير عن طبيعة

= قارات الأوبئة كُتبت خصيصاً لكتاب سيصدر عن جامعة أمريكية يحتوي ترجمة لنصوص عراقية مع تعليقات نقدية عليها.

مشاغلهم حين يتأملون الشعر أو الفن عموماً. فالمتعطشون إلى «غريب الحديث» قد لا يجدون ما يروي ظمأهم في أشعار فوزي، والمولعون بـ«فنون القول» قد لا يجدون ما يسليهم فيه، والمولهون بـ«العوالم العجيبة» قد لا يجدون ضالتهم أيضاً. هؤلاء، وقبل أن يباشروا سبر أيِّ غور، يعقدون جدلاً بين طرفين نقيضين، ويتساءلون: هل شعر فوزي كريم شعر تقليدي محافظ أم هو شعر ثائر على التقاليد؟ هل تهمه القواعد والمواضعات أن إنه يضرب بها عرض الحائط؟ وغالباً ما يودّ المتسائلون بلوغ إجابة شافية، وغالباً ما يحشرون فوزي وأشعاره في «طبقة» المحافظين، أو «محافظي التجديد». ومنذ وقت مبكر، أشار الناقد طراد الكبيسي، بحسّ نقدي دقيق، إلى عدم إمكانية تصنيف أشعار فوزي كريم طبقاً لأفكار ومبادئ مدرسة شعرية معينة، وشدّد على أن فوزي لا يتبنى وجهة نظر شعرية معينة قدر ما يتبنى وجدانه منطلقاً لأشعاره[1]. ويبدو لي أنه لم تعد ثمة أهمية لمثل هذه الرؤية التصنيفية، إذ لا يجب أن تكون عقدة العقد، في هذا الزمن الإنساني المتوتر، متركزة في قياس الشعر بحسب المواضعات، ولم تعد شعرية الشعر، أو لا يجوز لها، أن تبلغ مداها الأقصى بالانهماك في مراقبة الانزياحات، والفجوات، وإن شئت «مسافات التوتر». فثمة صوت خفي في الشعر يشكل شعريته، صوت لا تسمعه الأذن، ولا يقوله اللسان، صوت يحسه من يبحث عنه، ويؤمن به، ويتسمع نغماته، صوت تباشره الروح قبل أي عضو، ويتشرب به الوجدان قبل أي فضاء. ولذا، ليس مهماً تقليب الخانات، ومحاولة وضع فوزي في أحدها، وتجميده هناك إلى الأبد. إن الحداثة حين تعد بشطب الوجدان والروح لا تكون جديرة بتبنيها، وإن الشعر الذي يدعو إلى تبني الوجدان والروح منطلقاً أساسياً لكتابة النصوص الشعرية إنما هو الشعر الروحي الحقيقي الذي لا يُغفل الدعائم الرئيسة التي تقف عليها أعمدة الشعر، وليس عموده الواحد. والدعوة إلى الروح والوجدان في خضم شعر وعصر ألكترونيّيْن تبدو ارتداداً حقاً، وتبدو دعوة إلى روحانية شبه دينية تسبح في فضاءات الروح لاهية عن نزعة علمية اكتسحت أكثر العلوم الإنسانية تأبّياً على مناهج الغلم. وبحسب ما يبدو لي، ليس مهماً معرفة ما إذا كان فوزي ينتسب إلى الحداثة أم القدامة بحسب المعايير السائدة، إلى تفجير اللغة أو إلى احترام أبنيتها، إلى القدماء أم إلى المحدثين. ما هو

---

(1) ينظر: الكبيسي، طراد، **شجر الغابة الحجري: كتابات في الشعر الجديد**، منشورات وزارة الإعلام، العراق، 1975، ص91، وص 93.

مهم هو معرفة ما إذا كنا نحن جميعاً، الشاعر ومتلقيه ونقاده، ننتسب إلى فضاء الإنسان الذي يجب أن تتوجّه إليه فعاليات كتابة الشعر وتلقيه ونقده، وما هو مهم هو قدرتنا على التماهي مع العالم الذي تشيده القصائد.

إذن، في أحوال معينة، نُسب فوزي إلى ما دعي بـ«محافظي التجديد»[1]، وفي أحوال أخرى، قيل إنه «كلاسيكي جديد»[2]. وفيما بينهما، قيل عن تجربته إنها «ظلت محكومة بتطور طبيعي في سياق الشعر العراقي ولم تشكل في أيٍّ من مراحلها قفزة عمياء في ظلام لا تخوم واضحة له»[3]. والذين يرون في توجهات فوزي النقدية والشعرية نزعةَ محافظةٍ أو ارتداداً عن متطلبات الحداثة الشعرية إنما يصدرون عن نزعة لا تناقض المحافظة كما يمكن أن نتوقع، بل تصدر عن رؤية مضطربة تلفها دوامة الحداثة الزائفة. وقد ردّ هو نفسه، على نحو غير مباشر، على مثل هذه الأطروحات المتشنجة والمتنفّجة؛ وذلك حين ماهى رؤية الستينيين (سامي مهدي وفاضل العزاوي) لحداثتهم، كونها «انقلابية»، بجوهر الحركات الانقلابية لدى الحزبيين والعسكر في تلك المرحلة[4]. إن ارتداد فوزي هو ارتداد إلى نبع الشعر الأصيل، إلى «ينبوع الماء

(1) الجنابي، عبد القادر، انفرادات: **الشعر العراقي الجديد** (اختيار وتوثيق وتقديم)، ج1 الستينيون، منشورات الجمل، ألمانيا، 1993، ص47

(2) العلاق، علي جعفر، الشاعر في عزلته المضيئة، مجلة الصدى، عدد 235، سنة 2003.

(3) مظلوم، محمد، «فوزي كريم وسامي مهدي: نموذج مختلف في المشروع الستيني»، مقال منشور في: جريدة الزمان، ع1235، سنة5.

(4) ينظر: **العودة إلى كاردينيا**، ص63. ذكر سامي مهدي فوزي كريم 21 مرة في كتاب الموجة الصاخبة، وقد جاء ذكره إما واحداً من الستينيين، أو مرتاداً لمقهى، أو ناشراً في مجلة أو جريدة، أو كاتباً للنقد فضلاً عن الشعر، أو مشاركاً في تمثيل الكتابة الستينية، أو موقعاً على البيان الستيني وذا علاقة بمجلة شعر69. (ينظر الصفحات: 50، 60، 63، 64، 68، 91، 92، 121، 122، 125، 165، 169، 190، 195، 197، 201 (مرتين)، 204، 206، 212، ص360). وذكره فاضل العزاوي، في كتابه **الروح الحيّة**، خمس مرات؛ واحدة كصحفيّ يتابع الإصدارات الجديدة (ينظر: ص153)، وثانية كواحد في قائمة كتّاب الستينات (ينظر: ص239)، وثالثة كأحد الذين حضروا اجتماعاً في بيت هاشم الطعان (ينظر: ص245)، ورابعة كموقع على «البيان الستيني» (ينظر: ص254)، وذكره خامسة منوّهاً بخطأ إشراكه في التوقيع على «البيان» باعتبار أنه أثار للموقعين حرج فقدان ذريعة إشراكه ناهيك عن اتهامه بعدم الانتباه إلى مغزى «البيان»(ينظر: ص259). وتدلّ طبيعة هذه التنويهات بفوزي كريم على إغفال واضح لتوجهه في الكتابة، ولعل اختلاف كتابته رؤيوياً وطبيعة شخصيته المترعة بالإحساس بالخشية والذنب والمسؤولية، شخصيته غير المطمئنة إلى فكرة أو عقيدة أو حزب، هي التي دعت ذوي=

الداكن»، هو عودة إلى أسس الشعر شعرياً ونقدياً، هو محاولة في التذكير بأشياء قد نظنّ أنها ضرورية وبدهية للشعر، لكن إغفالها من تجربة الشعر أكد الهاوية التي تنحدر إليها. محافظة فوزي هي محافظة على قوام الشعر وغاياته النبيلة. لقد تحصن فوزي ضد فوضى الحداثة الزائفة، وحفظ شعريته نقيةً من شوائب اللغة، وروحه من أمراض الكلام، ووجدانه من العواطف الفارغة، فاستحق بذلك العناء والألم ثمرات الشعر الحقيقية. يقول فوزي في إحدى رسائله للكاتب:

«إني مشغول باستعادة هذا التراث الشعري المريع، شعر النجوم، الأكثر هيمنة. ومشغول بانتشال الشعر الصحي المؤثر، ولكن المنظور له تحت ركام التأملات الفنية والشكلية من قبل النقاد والدارسين، والقراء المساكين من بعدهم. عيناتي المنتخبة منهم: السياب، البريكان، عبد الصبور. أما نماذج البياتي، النواب، وسعدي يوسف، ودرويش، وأدونيس، وقباني، وكثيرين غيرهم، فسأحاول جاهداً ملاحقة الخيوط الدفينة في شعرهم و التي تقارب الخيوط الواضحة التي بنيت عليها ثقافة الاعلام ذات السمة الإنقلابية التمردية والثورية».

أحسّ فوزي مبكراً بضرورة تعزيز مسارات شعرية محددة عبر شعرائها. وفي الوقت الذي يعد باستلال «الخيوط الدفينة» في أشعار شعراء «ثقافة الإعلام» كما يعبّر، بالمقابل، يعزز شعراء آخرين يراهم معبرين عن خبرة الباطن الروحي لا الخارج العقائدي. وقد خصّ عديدين منهم بقصائد مهرت تجربته بخصوصية كتابة قصائد عن شعراء توصّف عوالمهم وتحيل على طبائعهم الشعرية والإنسانية. فمنذ قصائد «حسين مردان» المكتوبة ببيروت في حزيران من العام 1972، و«موت حسين مردان»، مروراً بـ«ثلاثة تخطيطات بالأسود: هادي العلوي، سعدي يوسف، حسب الشيخ جعفر» المكتوبة بعمّان في كانون الأول 1997، وصولاً إلى قصيدتين في مجموعته المخطوطة الجديدة **آخر الغجر**، الأولى عنوانها «بدر شاكر السياب» والثانية «رسم الحصيري» مكتوبتين في العام 2002، ظلّ فوزي يعالج بالشعر عوالم الشعراء وشخصياتهم. وهنا، بهذا المنحى، يضفي بعداً آخر على شعره الواصف، ليكون الشعر متحدثاً عن الشعراء وليس عن الشعر حسب. فعلى سبيل المثال، يقرأ سعدي يوسف الصلة بين

= العقيدة، بعثية أو شيوعية، وذوي الرؤى الصادمة الكاسحة للعالم إلى مثل هذا التنويهات العابرة إلى شخص فوزي كريم.

فوزي كريم وحسين مردان على وفق معيار التمرد (ينظر: ج1، ص12). وهذا المنظور الذي ينطلق من «التماهي»، لا يُظهر عمق العلاقة هذه، فليس حسين مردان هو المثال الذي يتماهى فيه فوزي، ببساطة لأنه ليس ثمة تماه هنا، هنا نموذج للشعراء المخلصين لخبرات بواطنهم. وهؤلاء هم الذين دأب فوزي على تعزيز أشعارهم وشخصياتهم. يصدق الأمر نفسه على السياب وعلى صلاح عبد الصبور. جاء في أحد رسائل فوزي إلى الكاتب: «في قصيدة (المسيح بعد الصلب) توقفت عند هذا البيت الشعري متأخراً:

حين عريت جرحي، وضمدتُ جرحاً سواه

حُطِّم السور بيني وبين الإله!

لم ألتفت إليه هذه الالتفاتة يوم كتبت دراستي الطويلة عنه في ثياب الامبراطور... في هذا البيت ... تساؤل حول محنة القصور، الذي كُتب على الإنسان بحكم طبيعته سريعة الزوال، عن الالتحام والاتحاد بالمطلق والأبدي. ألم تكن فكرة البعث والفردوس في الأديان جميعاً وليدة هذا التوق؟

لقد حطم السياب السور الأصم لعجز الكائن الانساني بالفعل لا بالكلمة. تماماً كما تعامل مع الموت بالفعل، لا بالكلمة في شعره. لا بالكلمة التي تحصن بها الشعر العربي قديمه وحديثه. إن بيتاً كهذا لا يمكن أن يرد في شعر شاعر مثل البياتي، نزار، أدونيس، درويش، أو سعدي يوسف. مع أنهم النخبة الجيدة في شعرنا المعاصر».

ربما كان هذا الكشف الجديد بالنسبة لفوزي هو الذي ولّد هذه الحماسة الجديدة في كتابة نصّين جديدين في مجموعته المخطوطة "آخر الغجر»، نصّ عن السياب ونص عن حسين مردان[1].

إن فحوى هذا التصنيف الضمني للشعر لا يستند إلى معايير من قبيل «قدماء ومحدثون»، أو «كلاسيكي وحداثي»؛ لأن عينات فوزي المذكورة آنفاً كلها تنتمي إلى الشعر الحديث من جهة، ولأن الولع بتحقيق قطائع عما سبق لا ينهض مكوناً شعرياً أساسياً من جهة أخرى. ومع ذلك فإن عينات فوزي نفسها كتبت نصوصاً مختلفة في حقب مختلفة وانطلاقاً من ظروف وأوضاع مختلفة. لذا فهي غير أمينة، في الوقت نفسه، للمنطلق الذي يكرس فوزي جهده لتعريته.

(1) ينظر النصان في الملحق رقم (3).

وعلى الشاكلة نفسها، هل يمكن تأطير قصيدة فوزي كريم في نمط من الشعر أو، إن شئتَ، جنس معين؟ وهل يمكن حبسها في ذلك الإطار الجاسئ من المفاهيم النظرية أو بما سمّاه أوكاڤيو پاث بـ«الهندسية الجافة والاستحواذية للجنس الأدبي»؟[1]

لن نستطيع إطلاقاً أن ننسب حتى قصائد فوزي العمودية، والحرة ـ العمودية، إلى تقليد أدبي عفى عليه الزمن كما يقولون. والإحساس الذي يداخلنا حين نقرأ قصائده العمودية هو نفسه الإحساس الذي نواجهه في أشعاره الأخرى. إنها اللغة نفسها، والعالم الشعري نفسه؛ لأن فوزي لا يضع نصب عينيه، بالدرجة الأولى، تطبيق القوانين الشعرية، ولا اقتفاء الآثار، ولا سلوك طرق معبّدة قبلاً. ولا يقرر سلفاً الأشكال التي يكتب بها. من هنا نفهم لجوءه إلى نمط الشعر العمودي فجأة ومغادرته إياه فجأة أيضاً. ومن هنا يمكن قراءة «يا بديلي» (ج1، ص41)، «الإلهيّ» (ج1، ص135)، و«تنويع على (إنما الموت رقدة. . .)» (ج1، ص137)، ومقاطع في القصيدة الطويلة «قارات الأوبئة» (ج1، ص216)، (ج1، ص223)، و«رباعية لوفيلد رود» (ج1، ص340)، و«لا نرث الأرض» (ج1، ص346). لننظر إلى قصيدة «يا بديلي»:

أيها الشاحب النحيلُ،

يا بديلي،

يكفيك هذا القليلُ

من بقايا دربٍ نحاوله وثباً،

وأفق نرتاب فيما يقولُ.

سَعةُ الليلِ في ثيابي، وبيتي

نفق عاثرُ الخطى معقولُ.

كلما داهم النزيفُ دمائي

---

(1) ينظر: پاث، أوكتاڤيو، **الشعر ونهايات القرن: الصوت الآخر**، ترجمة ممدوح عدوان، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، والمجمع الثقافي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1998، ص18.

واحتواني جنح الضحايا الثقيلُ

تـتـراءى: كـأنّ نـهـريـن حـلاّ   في حناياي واصطفاني النخيلُ.

أيها الشاحبُ الجميلُ

أيها الشاحبُ الجميلُ (ج1، 41)

لنرتّب الأبيات على الشكل الرسمي للقصيدة العمودية:

أيها الشاحب النحيلُ،

يا بديلي، يكفيك هذا القليلُ

مـن بـقـايـا دربٍ نـحـاولـه وثْـ   ـبـاً، وأفـق نـرتـاب فـيـمـا يـقـولُ

سَعـةُ الـلـيـلِ فـي ثـيـابي، وبـيـتـي   نـفـق عـاثـرُ الـخـطـى مـعـقـولُ

كـلـمـا داهـم الـنـزيـفُ دمـائـي   واحتواني جنح الضحايا الثقيلُ

تـتـراءى: كـأنّ نـهـريـن حـلّا   في حناياي واصطفاني النخيلُ

أيها الشاحبُ الجميلُ

أيها الشاحبُ الجميلُ

هل ينتابنا هنا الإحساس بثقل الإرث الذي تنوء به القصائد العمودية التي ليس لها من الشعر غير إيقاعات البحور الخليلية؟ في مثل هذه القصيدة، يغيب الإحساس بالامتثال إلى قواعد صارمة يفرضها عمود الشعر. وقصيدة «يا بديلي» تنداح مملوءة الدلالة والوزن معاً، ليس ثمة فجوات اقتضى الوزنُ ردمَها بأيٍّ كان من الكلمات، ليس هناك حشو يفرضه القالب العروضي أو القافية الواحدة، في مثل هذا الفيض تمتثل التقنية إلى الإحساس وليس العكس، الإحساس الداخلي الذي يفرض قالبه الشعوري قبل أن يهيمن القالب الشعري، ومن هنا نجد فوزي أحياناً يكسر القولبة بمغادرة مفاجئة للقالب العروضي كلما اقتضاه التعبير، وتهدّدته القولبة.

ومن جهة أخرى، يستند تقييم ما يسمى بالنزعة المحافظة لدى فوزي إلى نظرة شكلية للشعر. فالمفتش في أشعاره بحثاً عن المدهش اللغوي أو الغريب اللفظي أو الصوري فإنه لن يعثر على ضالته. لكن فوزي يقيم صروحاً من الأسئلة في أشعاره،

ويهزّ القارئ في قناعاته الكثيرة لعلّ أبرزها القناعات النظرية في الشعرية الحديثة، ثم إنه منهمك انهماكاً كبيراً في تقديم إجابات شعرية عن أسئلته في الشعرية ناهيك عن إجاباته في نقده. إن أسئلته تفرضها الهموم الشعرية التي تتكفل معالجاته إياها بإلحاقه بركب الحداثة؛ ذلك أن من يعالج مثل هذه الأسئلة طيلة عقود ويحاول تقديم أجوبة عنها هو الحركي الذي لا يقبل بالثابت، والذي عاود طرح الأسئة مرات ومرات دون أن ينضب لديه إمكان السؤال قبل إمكان الإجابة هو المجدد، أما المحافظ فهو القانع بإجابات شافية لأسئلة محددة.

أما فيما يتعلق بعلاقة الشعر بالموسيقى، بقيت أشعار فوزي كريم تحرص على الموسيقى فيها. ومن هنا قد يُنظَر إليها على أنها تحترم تقليداً موغلاً في قدمه، ولا تحاول تغييره أو هجره إلى إمكانات موسيقية أخرى غير ما هو متعارف عليه من موسيقى وزنية أو داخلية مفترضة. وهذه القضية لا يجري فحصها منفردة من دون معرفة وجهة نظر فوزي كريم في الشعر من هذه الناحية. الشعر، لدى فوزي، صنو الموسيقى. وهو يعدّ كتب الأدب والفنّ والفكر أغصاناً من شجرة الموسيقى، غير أن الشعر «صنوها التوأم» كما يعبّر هو نفسه، والكلمة اليونانية aoidos تعني غناء وشعراً في آن[1]. كما يرى فوزي أن الشاعر العربي الحديث تخبّط تخبطاً يدعو للرثاء في محاولته خلق إيقاع جديد لقصيدته بتأثير الأفكار الغربية الجديدة عن هذا الموضوع. ولذا فإن ما يسمى بـ«الإيقاع الداخلي» إنما هو وهم. والشاعر الذي لم تعد له أية صلة بالأوزان الشعرية إنما هو غير مدرك لمعنى ما يقوم به من فصم لعرى العلاقة المتأصلة بين الشعر والموسيقى، والروح الموسيقية[2]. بالنسبة لفوزي، القصيدة، بتعبير نيتشوي، لا تمشي على أرجلها عادة، فأفكاره تتقدم محتفلة على ظهر عربة الإيقاع[3].

لا تعوز فوزي الشاعر حاسة غاية في الدقة في التقاط الإيقاعات عفواً وقصداً بفعل دُربة ووجدان مشبعيْن بالموسيقى. ولا يعوزه ذلك وقد أدرك، على عكس ما يُلاحَظ، مقدار تلقّيه الأصوات المليئة بالموسقى في النثر قبل الشعر، بل لقد أقرّ، في لحظة من لحظات التأسيس المبكرة، بأن الطاقة الصوتية في نصوص النثر العربية

(1) ينظر: فوزي كريم، **الفضائل الموسيقية**، ص7 و ص9.

(2) المصدر نفسه، ص16.

(3) ينظر: نيتشة، **إنسان مفرط في إنسانيته: كتاب العقول الحرة**، ترجمة محمد الناجي، أفرقيا الشرق، المغرب، 1998، ص110.

القديمة تأسره أكثر من الشعر[1].

أما أشعاره فتدلّ على شغف كبير بربط الموسيقى بالشعر. بل يكاد يرفع شعار: «الموسيقى قبل كلّ شيء»[2]. بل هو شغوف بالأوزان الخليلية لا سيما البحر الخفيف. وهو يرى إجمالاً «أن الشعر العربي ينقاد إلى الموسيقى بيسر بفعل غنى الإيقاع الموسيقي فيه وتنوّعه، في بحوره الصافية، والغير صافية على الأخصّ»[3]. وعلى أية حال، حاول فوزي مراراً إظهار وجهة نظره هذه وسط دعوات إلغاء الأوزان بله دعوات إلغاء الموسيقى كلياً من عالم الشعر. وفي كتابه **الفضائل الموسيقية** جدّد الدعوة إلى إحياء الصلة الجوهرية بين الشعر والموسيقى. بل إنه عمد إلى تذكيرنا بقصص عمر بن أبي ربيعة وابن سُريج الموسيقي ليدلّ على عمق العلاقة، المنظور إليها باستخفاف من طرف حداثيي الشعر العربي، بين الموسيقى والشاعر، والموسيقى والشعر في تاريخ الثقافة العربية. وهما يرتفعان حقاً إلى مصاف المؤشر المهم على هذه الصلة الحميمة بين الموسيقى والشعر. وبهذه المثابرة وهذا الجهد، بهذا المِران، يحاول فوزي أن يعيد الاعتبار إلى هذه العلاقة المنسية، هذه الصلة المتأصلة التي بُخست قيمتها، إنه يحاول أن يحيي في ذاته أورفيوس من نوع ما.

في قصيدة «امرأة من رخام» مثال على نضج التجربة الشعرية النابعة من الذات. فيها تعبير عن ماهية الشعر الحقة. يعود تاريخ كتابة القصيدة إلى العام 1989.

(1) ينظر: **العودة إلى كاردينيا**، ص37.

(2) يقول بورخيس في قصة **«العمى»**: «لقد أدرك وايلد أن شعره بصري جداً، وقد أراد أن يشفي نفسه من تلك العلة. أراد أن يجعل الشعر سمعياً وموسيقياً. دعونا نقول مثل شعر تينسون أو فرلين، اللذين أحبَهما وأعجب بهما كثيراً. وايلد قال بأن الإغريق زعموا بأن هوميروس أعمى من أجل أن يؤكدوا على أن الشعر يجب أن يكون سمعياً، وليس بصرياً. من هنا جاءت عبارة فرلين: de la musique avant toute chose الموسيقى قبل كل شيء، والرمزية المعاصرة لوايلد. يمكن أن نصدق بأن هوميروس لم يوجد مطلقاً، ولكن لم نصدق بأن الإغريق تخيلوه أعمى من أجل أن يؤكدوا على حقيقة أن الشعر هو، فوق كل شيء، موسيقى؛ وبأن الشعر، فوق كل شيء، هو القيثارة؛ وبأن البصري يمكنه أو لا يمكنه أن ينوجد في الشاعر. أعرف شعراء بصريين عظاماً وشعراء عظاماً لم يكونوا بصريين. شعراء ذهنيّين، شعراء فكريين. ولا حاجة لذكر الأسماء». خورخه لويس بورخيس، **سبع ليال**، ترجمة د. عابد إسماعيل، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1999، ص150.

(3) **الفضائل الموسيقية**، ص17.

والشاعر منذ العام 1969 ـ عام مجلة «شعر69»، وعام «البيان الشعري» الستيني في عددها الأول ـ يتأمل القصيدة، جمالياتها، وحضور تأثيرها الحيّ في الحياة.

إذا كان لا بدّ للشاعر من أن يكتب «بياناً» عن الشعر، وإذا كان من الممكن للشاعر أن يكتب بيانه عن الشعر شعراً، فإن قصيدة «إمرأة من رخام» هي البيان الشعري الذي استطاع فوزي كريم أن يكتبه بعد عشرين عاماً من توقيعه على ما يسمى بـ«البيان الستيني». أقول استطاع أن يكتب بيانه الخاص شعراً في العام 1989، لأنه لم يستطع في العام 1969 سوى أن يوقع على «البيان الستيني» بمحض المصادفة، مصادفة أن يكون جالساً في مقهى ويحدث له حادث، أيّ حادث كان، حتى إذا كان حادث توقيعه على ذلك «البيان»، البيان الذي أنكره فوزي لاحقاً، وسمّى بعض الستينيين مثل هذا الموقف خيانة للجيل[1]. يؤكد هذا الوصف، وصف الحادث، سامي مهدي، إذ يصف علاقة فوزي بالبيان بأنها «بنت ساعتها»[2].

إن فحص آراء فوزي وفرضياته النقدية في الشعر لا تتيح فرصة لإيجاد مطابقات بينها وبين متضمنات البيان الستيني. ومن جهة أخرى، تكشف قصيدة "امرأة من رخام» عن أن همّ فوزي هو بثّ روحه في قصيدته، لا بثّ أفكار البيان. يفتتح فوزي قصيدة «إمرأة من رخام» بعبارة «منذ عشرين عاماً»؛ وليس من دون دلالة رقم تلك السنوات. فهي السنوات التي تفصله عن ذلك الحادث العابث الذي تعرض له الشاعر وهو جالس في مقهى. طيلة عشرين عاماً، يفكر فوزي في الشعر مبنى ومعنى، الشعر الذي أقامه تمثالاً ونصبه في حقل أخضر تسطع فوقه الشمس. ثمّ وقف يتأمل مشهد هذه الشاخصة الصامتة وسط ضوء الحياة وعنوان نضارتها، يتأمل هذا الجمال ويودّ لو يكون حيّاً مثل الحقل والشمس. هذا تأمل في الخارج سيعقبه تأمل في الداخل. كان فوزي، إذن، يتأمل ذلك الظلّ الذي يتلوى شيئاً فشيئاً، وشيئاً فشيئاً يندسّ في الكلمات لتصير كلماته، في علاقاتها البنيوية لتصير علاقاته الروحية. كان ستنطق «حجر جنونه»، ويقف وِقفة المصيخ في «قلب الظلام».

إنه تأمل في «قلب الظلام»، في استثارة دواخل الذات والعقل، وحتى في

---

(1) الجنابي، عبد القادر، انفرادات: **الشعر العراقي الجديد** (اختيار وتوثيق وتقديم)، ج1 الستينيون، منشورات الجمل، ألمانيا، 1993، ص6.

(2) ينظر: مهدي، سامي، **الموجة الصاخبة**، ص197.

المخالب التي تنبش ركام الأفكار في الداخل، في «اللمسة الجارحة» ـ هذا التعبير الذي يستعيده فوزي من قصيدة كتبها في العام 1976 بعنوان «السفن» (ينظر: ج2، ص65) ــ «اللمسة الجارحة» التي تستفز القناعات الراكدة.

وعبر ترقّب وجهد وتأمل وضنى، وبعد أعوام وأعوام، ينبثق مشهد بثّ الحياة في تلك الجميلة الشاخصة، الحياة التي تمنح الكائن قدرة منح المعنى لكلّ ما هو بلا معنى، وقدرة الانسجام الحيّ والحيوي مع المحيط، انسجام التمثال مع خشخشة أوراق الحقل وخلق الشمس للظلال المتحركة. هذا المشهد هو الذي يُخرج الكلمات من السكون إلى الحركة لتكوّن، من ثمّ، قصيدة.

هذه القصيدة ـ البيان هي التي تعبّر عمّا يريد فوزي أن يقوله في مجمل كتاباته النقدية وقصائده الشعرية الواصفة.

في هذه القصيدة تطبيق لمبدأ شعري ظل فوزي وفياً له طيلة حياته؛ مبدأ يبدو لي أنه وقّع «البيان الشعري» الستيني من أجله، ومن أجله فقط. إذ إن أفكار البيان الأخرى ما كانت لتستقيم مع خصوصيته. وقد محض فوزي هذا المبدأ تعبيره الخاص والمنسجم فيما بعد حين حددّ الشاعر والشعر بأنهما بحث عن الحقيقة في الباطن والظاهر؛ باطن الشاعر وظاهر العالم، في أشياء الواقع الحيّ: «الكلام، الحجارة، الرخام، الحقل، الظلام، اللمسة، الشمس، الرائحة، أغنية، ظلّ، دفء إلخ. هذه هي أشياء الحياة، أشياء الظاهر التي تعالجها القصيدة لتجعلها أشياء الباطن، أشياء تخصّ الشاعر، يمزجها ليمخّض منها رؤيته. يقول «البيان الشعري»: «فالشاعر كائن يخلق عوالمه من أشياء الواقع، وهي مصدر بهجته وانبهاراته وأحزانه، فالأشجار والأرض والصحراء والبحر والليل والنهار في نظر هذا الكائن الذي يمتهن كتابة الشعر بساطه السحري إلى عالم الحلم الخاص به»[1]. إن حياة القصيدة، بحسب «امرأة من رخام»، مرهونة بالتكشّف، وبأن تعالج الأشياء الحية النابضة، وأن تؤالف ذلك بانسجام وتناسق ينمّان على جمال. والذي يرعى كلَّ ذلك، التكشف ومعالجة الأشياء الحية النابضة والتناسق، هي الأعوام العشرون التي أورثت الشاعر حكمة وبراعة وخبرة. فالمرأة من رخام ستدبّ فيها الحياة كقصيدة تتنفس هموم الإنسان، قلقه،

---

(1) «البيان الشعري»، نصه الذي أعيد نشره في كتاب **انفرادات الشعر العراقي الجديد**، ص460. كما أعاد فاضل العزاوي نشره في كتابه **الروح الحية**، ينظر ص318.

وتوتره. ولا إمكانية تحقق ذلك بتأثير من القوانين اللغوية وحدها، ولا من التقنيات وحدها، بل من هذه الأعوام العشرين بكلّ ما فيها من حكمة الشيخ في الشاعر، وبراعة الصانع في الشاعر، وخبرة الإنسان فيه. فهذه جميعاً هي المسؤولة عن نفخ الحياة في الحجر، وتسريب الأنسنة إلى القصيدة، هي التي تتيح للحجر «احتمال الكلام»، وللمرأة أن لا تكون «امرأة من رخام»، ولذا قد يكون من المهمّ تعديل عنوان القصيدة بعد بثّ الروح فيها، فالقصيدة ستتحدث عن «امرأة في رخام»، هي كامنة سلفاً، وقد جلاها من بعدُ «احتمال الكلام».

إن لغة الشعر في تجربة فوزي كريم تغذّي العالم الباطني للإنسان، وتقدم دعماً روحياً لكلّ متأمل في عالمنا المختلف والمؤتلف في آن. وقد كانت تجربتي هذه مع أشعاره تجربة مثمرة إلى أقصى حد؛ إذ أسعفني شعره لغةً وعالماً في تبيّن حدود الإنساني من الفني في الشعر، ولا ضرورة أن يشتركا في معركة تكون فيها الغلبة لجانب والخسران للآخر. فثمة إمكانية دائماً للمزاوجة بينهما في التفاف يسبر العمق ولا يلتهي في مباراة تقصيه عن أهدافه؛ هذا بالنسبة للذين يؤمنون بأهداف يتوخاها الشعر. ومن جهة أخرى، يبقى شعر فوزي يعبّر عن الاحتمال أيضاً، ولعلّ هذا يُرضي الباحثين عن المحتمل حسب. لغة فوزي مشبعة بالاحتمال، وهي اللغة التي بلغها الشاعر في رحلة بحث مضنية في عالم اللغة نفسها. وهي اللغة نفسها التي دعا بها «سادة اليقين» إلى حفل بعد أن قاده الشعر إلى «مزارع القتلى»، يقول في قصيدة «الحفل»:

أقول للذين عززوا الخطى لغدهم
كمن يعزّزُ الخطى لبيته الأمينْ:
الشعر لا يقترح المدينةَ المُثلى.
كأنني أعددتُ،
منذُ قادني الشعرُ الى مزارعِ القتلى،
حفلاً دعوتُ فيه سادةَ اليقينْ.
على مدى الأفقِ أرى دورةَ راقصينْ
سوداء، في انحناءة المنجل ساعة الحصادْ[1].

---

(1) كريم، فوزي، آخر الغجر، مجموعة شعرية مخطوطة.

واليقينيون، من الشعراء وغيرهم، هم المؤمنون غالباً بتصور واحد عن الحياة. ومع الزمن، يتحول تصورهم الواحد إلى أوحد أو أحد. وهنا، في لجّة هذا التصور الهوسي، تُحرَث تربة «مزارع القتلى»، وتُستنبت بذرات اليقين. ويقف ما سميّ بأدب الحرب بالعراق إبان الثمانينيات والتسعينيات شاهداً على هذا التصور. إذ كانت للأقلام لعلعات البنادق. وبلغ التحضير لـ«مزارع القتلى» أن النصوص لم تكتف بالحثّ على القتل فقط، بل بتحبيب الموت[1] إلى الناس، الموت الذي كان همّ الإنسان أولا وأخيراً تجاوزه رمزياً ومحاولة نسيانه فعلياً، والقضاء عليه (كلكامش) إن أمكن، فما بالك، إذن، بتحبيبه للناس فلسفةً جديدة لشعراء الحرب الجدد. في السياق نفسه، حذّر فوزي، في قصيدة اسمها «حذر»، من تحول الشعر إلى «فتات موائد» أو "عيون تماسيح»، إلى شيء يخدم الرياء والنفاق والعنف (ينظر: ج1، ص158) تماماً مثلما حذّر من سقوطه في اللفظية في الفصل الثاني من «قارات الأوبئة» (ينظر: ج1، ص213 مثلاً)، وحذّر الشاعر، في «مكائد آدم»، من أن يكون مرآة لغير نفسه (ينظر: ج1، ص318).

في دراسة عن شعر محمود البريكان عنوانها «شعرية العابث»[2]، عبّرتُ عن حاجتنا الماسة إلى «نقاد توابين» يعيدون للنقد انشغاله بالمعنى وضرورته، وبعالم الإنسان وهمومه ومشاعره دون التخلي عن انشغاله بالجماليات. واليوم يبدو أننا بحاجة أيضاً إلى «شعراء توّابين» يعيدون تأمّل أشعارهم، ويفكرون فيما كتبوا، ويراجعون قناعاتهم الفكرية والجمالية على حد سواء. وهل لي أن أبحث لهم عن أسوة في تاريخ الشعر والشعراء؟ لقد أنكر المعري الكبير على نفسه «سقط الزند» وذلك لما فيه من كذب وإفراط في المدح[3]. ولعل تجربة فوزي كريم تقف نموذجاً صلباً بإزاء متغيرات مرحلته على مستوى النظرية والفعل. فقد بقي أميناً للإنسان داخله، ومخلصاً لتجربته الخاصة وعالمه الباطني، ولم يغرِه بريق الحداثة الشعرية التي انفجر وطبق الآفاق، وضيّق على أفانين القول غيره. وصار مرحَّباً به في المؤسسة كيفما كانت وكيفما كان،

---

(1) ينظر بصدد موضوعة تحبيب الموت: عبود، سلام، **ثقافة العنف في العراق**، منشورات الجمل، ألمانيا، 2002، ص208 وما بعدها.

(2) ينظر: مجلة المسلة، العدد4، 2002، السنة 3، ص15.

(3) ينظر: **سقط الزند**، خطبة الديوان. وينظر أيضاً معالجة عبد الفتاح كيليطو لهذا الموقف في كتابه: **أبو العلاء المعري أو متاهات القول**، دار توبقال، المغرب، ط1، 2000، ص39 وما بعدها.

وصار له أقطاب ومريدون، ولم يكن لا الأقطاب ولا المريدون يحسون بأية حاجة للمراجعة، أو مجرد إقامة التساؤل عما «يدبجون». لكن فوزي كريم بقي، بوعي حادّ، مريداً لقطب واحد: عالمه الروحي. وقبل ما يربو على ثلاثين عاماً، أطلق فوزي كريم تعبيراً خاصاً على محمد خضير قاصّاً وسمّاه «الباحث عن خصب ما هو إنساني»[1].
واليوم قد يلزم أن نردّ دينَ هذا الإيمان المبكر والصبر عليه بكلّ ما هو إنساني إلى فوزي نفسه شاعراً ليكون هو هذه المرة: «الباحث عن خصب ما هو إنساني» حقاً.

* * *

(1) كريم، فوزي، من الغربة حتى وعي الغربة، ص263.

ملحق (1)

حوار في أنسنة الشعر

في الأردن، في العام 2002 وكنت قادماً من ليبيا، استعرت من مكتبة صديقي علي عبد الأمير كتاب **ثياب الإمبراطور** لفوزي كريم. قرأتُه وشعرت باختلافه على مستوى الرسالة التي يودّ أن ينقلها. هو كتاب شاعر وناقد وجد ضرورة لا تضاهى في أن يقول شيئاً يتململ في وجدان نقاد كُثر. في الوقت نفسه، قرأت كتاب النقد الثقافي لعبد الله الغذامي، فشعرت بإشكال يتململ من النتائج المتشابهة تقريباً للكتابين المكتوبين بمنهجين مختلفين تمام الاختلاف. منذ تلك اللحظة، بدأت عنايتي بفوزي كريم، منذ تلك اللحظة، أعدت قراءة بعض أعماله التي قرأتها منذ سنين، وقرأت ما صدر من جديد له على مستوى الشعر والنقد الأدبي والموسيقي والكتابة السيرية، وتأملت بعض لوحاته التشكيلية. ومذاك، شرعت بالكتابة، دراسةً دراسةً، عن فوزي كريم الشاعر والناقد حتى استقامت الكتابة كتاباً. خلال ذلك، دارت بيننا أحاديث مباشرة في عمّان في إحدى زيارات فوزي، ثمّ استأنفنا الحوار المباشر بحوار عبر الانترنت وبرسائل متبادلة وجدت من المفيد إلحاقها هنا لأنها لا تنفكّ تدور في مدار موضوعة «أنسنة الشعر».

حسن: هل تسرد بإيجاز ظروف تكوين شخصية فوزي كريم شاعراً وناقداً ورساماً؟

فوزي: ولدت في بغداد في يوم من أيام 1945. لم يكن الكتاب مألوفاً داخل العائلة ألفة الماء ورائحة السمك الطري فيه. كنا إلى جوار دجلة في جانب الكرخ. طفولتي وصباي مع الماء وظلال أشجار التوت. كانت الطبيعة هي ملاذنا حتى 1958. بعدها حلّت المواقفُ والأفكار محلَّ الطبيعة. صار الشبانُ لا يصفون الحياة، بل يخططون لها. وبالرغم من أن علاقتي بالكتاب والكتابة بدأت في هذه المرحلة بالذات إلا أن شيئاً لا تفسير له حال بيني وبين هذا التوجه، الذي غادر الطبيعة إلى

المواقف الفكرية القاطعة. صحيح أنني، أنا الآخر، غادرت الطبيعة، بفعل سحر الكتاب والكتابة. إلا أن مغادرتي صارت لصالح طبيعة أخرى أعرف الآن مقدار أهميتها وخطورتها، هي الطبيعة الداخلية للإنسان. صرت مولعاً بالكيان الحي الذي يصحبني، يتقاطع معي، يتآلف، وينقطع إلى النفس. لمْ يحدث أن تعارض الكتاب والكتابة مع تأملي في الطبيعة الإنسانية. أذكر أن أصدقائي جميعاً كانوا مولعين باعتمادي بئراً لأسرارهم وخبراتهم العاطفية. وكنت مولعاً بتعميق البئر. علاقة كهذه تعمق بالتأكيد القدرة على تأمل الحالة الإنسانية، والاجتهاد في تحليلها. وليس أيسر من أن تنتقل إلى قدرة في تحليل النص الكتابي. ولذا صرت معتمدَ أصدقائي ممن يكتبون القصة والشعر في معاينة ما يكتبون، والحوار المثمر حوله. من هذا البئر نشأ الناقد. ونشأ الشاعر أيضاً. وليس أدل على ذلك من كثرة النصوص الشعرية التي كتبتها حول أشخاص بعينهم (حسين مردان، الحصيري، نجيب المانع، منهل نعمة، محمود جنداري، هادي العلوي، سعدي يوسف، حسب الشيخ جعفر. . .الخ). طبعاً أن تتحول هذه البورتريهات الروحية إلى ميراث فأمر يكشف عن مقدار ما في المرحلة من أسى وعتمة!

قبل الكتاب والكتابة، أو محاذياً لها، كان ولعي بالنحت. كنت أنقل صخرة ملائمة من السُّد على منحدر دجلة في العباسية. كان صخراً على شيء من الهشاشة، يستجيب لرغبة الصغير بالمطرقة والدرنفيس في تحقيق ملامح بشرية، حتى لو اقتصرت على ملامح الوجه. الأمر، كما ترى، لا يبتعد كثيراً عن العناية بالكيان الإنساني والانجذاب إليه. وحتى اليوم ما زلت أشعر أن هذا الكيان الانساني لم يُستنفدْ في الفن التشكيلي، وفيما أرسم شخصياً. طبعاً، أنصرف للرسم أو النحت الآن حين أشعر أن القراءة والكتابة، وحتى الموسيقى، قد بلغت بي من التوتر حداً لا أحتمله. عملية الرسم والنحت، على خلاف القراءة، الكتابة، والإصغاء الموسيقي، تسرّب التوترات من بين الأصابع. أتحدث عن خبرة. وهذا يعني أني لا أرسم بقدر ما أقرأ وأكتب وأسمع للموسيقى.

على خلاف ما يتوقع أي قارئ لي أشعر أني منشد شعر، وأن الشاعر في داخلي معلق بأذيال الموسيقي، بالرغم من أني لا أؤلف الموسيقى ولا أعزف آلة. أكثر مصادر تغذيتي الشعرية جاءت من الموسيقى ومن قراءاتي حولها. طبعاً، يعود أكثر الفضل في هذا إلى الانجليزية، وإلى إقامتي اللندنية. حتى مشاعر الامتنان لهما إنما

تولدّت لدي بفضلهما، فثقافتي العربية للأسف لا تغذّي مشاعر الامتنان والعرفان بالجميل.

حسن: فوزي كريم على مشارف الستين، وللستين ثقلها لدى شاعر وناقد ورسام ومولع بالموسيقى مثلك، وقد وضعت آخر قناعاتك النظرية في الشعر في كتابك المهم **ثياب الإمبراطور**، فهل ما زلت متمسكاً بمقتربك ذاك، فهمك الذي أخضع الشعر إلى الروح وخبرتها أولاً وقبل كل شيء بمقابل شعر يخضع إلى الأعراف اللغوية أو الانزياح عنها قبل كلّ شيء؟

فوزي: في قصيدة كتبتها في 26/ 2/ 2004، تحت عنوان «وقد بلغت بي الثلاثون ستين عاما»، أجيب عن سؤال شعري متخيل له أن يُقرن بسؤالك النثري. على أن منطق الشعر يختلف من حيث الجوهر عن منطق النثر النقدي. أحسب أن من النافع أن أورد القصيدة بيننا كاملة:

وقد بلغتْ بي الثلاثون ستين عاما!

وأحسب أني،

بعمر الثلاثين، أقطعُ شوطاً الى ما أريدُ.

ولا يفهم الناسُ أمري، فيحتبسون.

وأنسج حباً

كعاصفة الثلج لامرأةٍ تنسج الشعرَ كالقشعريرة.

أقول لأمي التي ولدتني بفعلِ التلاقحِ:

إني وريثُ أبٍ منك لم يفترشْكِ!

فتعجبُ مما جنت يدُها. غير أني

أراها على غير ما يرتضي إخوتي:

سلماً لبلوغِ الغيابْ.

لأني أعلّلُ شعري بما ليس فيه،

وقارئَ شعري بما يرتئيه،

إذا هو أمسك عن شاغل، واكتفى.

ولكنني والثلاثينَ قوسٌ ونشّابُه لم يصبْ هدفا.

دخلتُ احترابَ تواريخِهم: هتفوا باسمهم،

وارتضوا لعدوهم سمةَ الخاسرين!

كأني حسمتُ احترابي مع النفس!

هذا أواني،

وقد بلغتْ بي الثلاثون ستينَ عاما!

كما يتقاطرُ رملُ الثواني!

سأعشق امرأةً أتوهمها تنسجُ الشعرَ كالقشعريرة،

وأرتادها كجزيرة،

وأفنى هُياما.

يطوف بي الشعرُ خارج مرماكمُ، يا سُعاةُ.

أنا، واحترابي مع النفسِ. لا ما تعافُ الحياةُ.

في الثلاثين يدخل الشاعر مرحلة النضج، تدب به عمودياً حتى نهاية حياته. ومرحلة النضج تسعى تلقائياً، وبإرادة شعرية أوسع من فرادة الشاعر، داخل مدار شعراء الإنسانية المألوفين في تاريخنا الانساني. مرة وقعت على صورة متخيلة للكون، عميقة العتمة وموحشة، تتوزع عليها التكوينات الضوئية الهلامية للمجرات. مجرتنا في ركن معتم منسي، وسهم يشير الى منطقة غير مرئية داخل المجرة يقول: في مكان ما هنا تدور كرتنا الأرضية المأهولة الوحيدة بالإنسان الحيّ. أية وحشة!! الشاعر ميووش يقول إن الشعر مدينة موحشة. الشاعر وكرته الأرضية يلتقيان هنا. ومن هنا تتفجر مسؤوليته الكبرى. الشاعر الذي لا يحدق بعتمة الكون لا يملك أن يحدق صادقاً مخلصاً بمصير أخيه الانسان في المعترك الاجتماعي الساعي الى العدالة.

ما تسميه مقتربي النقدي بدأ معي في مرحلة مبكرة دون شك. من قصائد «حيث تبدأ الأشياء» التي حاولت، كما سعت القصيدة الأخيرة، اعتماد «الاحتراب مع النفس»، لا الاحتراب مع ما تعاف الحياة من ترهاتها الزمنية الزائلة. وهذا هو جوهر اعتماد التجربة الروحية التي تتعامل في صراعها مع الداخل، لا مع الخارج. كما أن قصيدة «حيث تبدأ الأشياء» حاولت، كما سعت القصيدة الأخيرة، الى مسعى شعري خارج مرمى «سعاة الشعر»، ولا هدف له غير خطوات الطريق ذاتها. «الثلاثون» مرحلة من العمر رمزية لدي، أنا الشاعر العراقي. لدى الشاعر الغربي قد تكون العشرين. وأنا وإياها ـ القوس والنشاب ـ ألفنا في مرمانا أن لا نصيب هدفاً بعينه. وقصيدة «حيث تبدأ الأشياء» أيضاً حاولت، كما سعت القصيدة الأخيرة، الى أن «تعلل نفسها بما ليس فيها»، و«تعلل قارئها بما يرتئيه هو»، إذا ما تعرى من كل شاغل مُملى عليه من مشاغل الحياة المحيطة الزائلة.

إذا كان هذا ما حدث منذ مرحلة «حيث تبدأ الأشياء» حتى القصيدة الأخيرة، فلا شك أنه حادث ولكن بمسار عمودي حتى النهاية. وأرجو أن لا يأخذك الظن، أو يأخذ القارئ، بأني أتحدث هنا عن «أفكار» منفصلة عني، أو تصورات مجردة، أو مواقف. فهذه مما يؤمن به الفرد اليوم، ويستبدله بأخرى غداً. الأفكار أعراض زمنية قابلة للتغير، ومن هنا عمق ديناميكيتها. الشعر جوهر إنساني لا يتغير فيه إلا الظاهر في التقنية والشكل.

حسن: ما الذي يُلجئك كثيراً إلى اختبار الشعر في كنهه ووسائله في قصائدك، لاسيما حين نعرف أنك لا تفتأ تعالجه في كتبك النقدية ودراساتك؟ ما الذي يمكن التوصّل إليه عن الشعر عبر الشعر؟ ثمّ أليس في الأمر مضاعفة للصعوبة بدل تذليلها؟

فوزي: حديث رجل الطبيعة عن الشجرة يختلف عن حديث الشاعر. القصيدة كالشجرة، ويمكن لزاويتي النظر داخل الشاعر (زاوية القارئ الناقد وزاوية الشاعر) أن تكونا بذات الفاعلية. وشاعر مثلي يحلو له أن ينتفع من هذه الفاعلية ويستثمرها. الناقد في داخلي لا يجد غرابة في الكيان اللغوي والوجداني والعقلي الذي يسمى الشعر، أو القصيدة. في حين لا يكف الشاعر في داخلي عن التساؤل والتشكك والحيرة أمام هذا الذي يسمى شعراً، أو قصيدة. أحيان كثيرة أجد زاوية النظر الشعرية في الشعر والقصيدة غاية في الصواب، رغم أنها غائمة بفعل عمقها. ويحلو لي هذا.

الناقد بي لا يخلو من أنفاس الشاعر في النظر الفاحص للشعر ومهمته. ولكن

الشاعر بي أكثر خلوة بالنفس، وبالتالي أكثر صفاءً. الناقد يجتهد في تعداد ما يلزم النص اللغوي كي يكون شعرا. يجتهد حتى في تعداد الاحتمالات. ولكن الشاعر يحس أن ثمة عنصراً غائماً من العناصر التي لا تشير إليها السبابة. عنصر لا يلتقطه الإدراك. وهو عنصر كفيل بإثارة كل مشاعر الشك واللايقين حتى في حقيقة الشعر: هل القصيدة جوهر لغوي، أم هي عويل كلمات توقاً للالتحام من جديد بالأشياء التي لم تكن الكلمات إلا رموزاً لها؟ وإذا لم تكن القصيدة الشريرة بالضرورة قصيدة رديئة، فلم يحتاج الانسان الشعر؟ وماذا يقصد ميووش بقوله إن الشعر مدينة موحشة؟ ولم قلت في قصيدة «يوميات الهرب من الأيام» هذا المقطع الغنائي المحير بالنسبة لي:

الشعر أباطيلْ

إن لَمْ يسترْ عريانا

قضيتُ العمرَ به مُزدانا

والناسُ عرايا حولي

البيتان الأولان يوحيان بالانطواء على موقف أخلاقي. الآخران يوحيان بالاعتراف بالخطيئة. المقطع ينطوي على مفارقة، ولكن هذه المفارقة مقصودة بوعي كما هو ظاهر. وكأنني بلذاذة العارف أردت أن أبدو أمام النفس مورَّطاً. هل الشاعر ينتمي الى حيرة في موقع البين بين: بين موقف الشعر الأخلاقي، وبين خروج الشاعر عن هذا الموقف؟ وهل هذا ممكن أصلاً؟ أم أن الأمر يكمن في لعبة الشعر، أو لعبة عالم الوعي الشعري الداخلي الذي لا يخضع إلا لمنطقه وحده؟

تأمل الشعر والمهمة الشعرية في قصائدي تتيح لي فرصة الخوض النشوان في كل هذا. أضف الى ذلك أن قراءتي لشعراء عرب آخرين من أجيال مختلفة تدفعني مزيدا من الدفع الى تأمل الشعر، ماهيته ومهمته. هل بالإمكان أن تخرج من الرداءة (ولم أقل الشر!) قصيدة (ولم أقل قصيدة جيدة!)؟ وحدُّ الرداءة لا لبس فيه، في حين حدُّ الشر قد يكون ملتبسا.

حسن: رؤيتك للشعر جعلت بعضهم يصنفك من «محافظي التجديد». فما التجديد لديك وما المحافظة؟ لا سيما إذا عرفنا أن تحطيم الأعراف اللغوية وتحقيق أكبر الانزياحات عنها هي المعيار المقام في وضعك في ذلك التصنيف.

فوزي: المفاهيم التي أشرت اليها، والمعيار القائم عليها هي جميعاً وليدة مرحلة

"ثقافة إعلام» بالغة الرداءة والاعتباط. سماني أحدهم محافظاً بقصد الاساءة بعد كتابتي ثياب الامبراطور، المقالات والكتاب. أنا بدوري أكدت الصفة التي لم أر فيها تهمة. رأيت فيها فقط إساءة استعمال للمصطلح، شأن كل الإساءات التي لحقت مصطلحات النقد. لقد قيل عن تي. أس. إليوت في نقدنا الأدبي العربي بأنه محافظ، بمعرض الاتهام. وهو في النقد الانكليزي محافظ بالمعنى الذي لم يتعارض فيه هذا المفهوم مع صفة الريادة الحداثية للشعر الانكليزي بامتياز. إن عدد المصطلحات النقدية الذي تراكم في صحافتنا الثقافية وفي كتبنا لا يشجع أي قارئ نافذ البصيرة على أن يأخذ أي واحد منه مأخذاً جدياً. أنا شخصياً لم أفهم من مصطلح محافظ التجديد إلا ظلال اللاجدية والفراغ العقلي والروحي. لأن المصطلح يمكن أن ينسحب على شاعر مثل السياب والبريكان ونازك وخليل حاوي وصلاح عبد الصبور، وعشرات آخرين. أي على شعرنا المعاصر جملة، باستثناء الأصوات التي ترعرعت داخل أحضان صحافة التسلية غير الجدية. الأصوات التي تزعم أنها حطمت الأعراف اللغوية بجرأة هي بالتأكيد جرأة الجاهل بلغته. وإلا فأية أعراف تحطم في لغة لا تملك قاموساً عصرياً حتى اليوم!

يقول الشاعر البريكان في إحدى حواراته إن استعمال كلمة دون معرفة معناها بأمانة خيانة. أعتقد أن من يُتهمون اليوم بـ(محافظة التجديد!!) هم أولئك الذين يرون هذا الرأي. في حين يضج السوق بطليعيي خيانة النفس واللغة والمعنى. إنهم أبطال «ثقافة الإعلام» وصحفها ومؤسساتها ومهرجاناتها السائدة منذ عقود.

حسن: من على مشارف هذه الستين، كيف تنظر الآن إلى جيلك الستيني بما يحتويه من شعراء وكتاب وفنانين بالعراق وخارجه؟ كيف تقيّم هذا الجيل أيضاً؟ وهل هو حقاً «الروح الحية» و «الموجة الصاخبة»؟ أعني بالتساؤل الأخير: ما رأيك في رؤية فاضل العزاوي وسامي مهدي له؟

فوزي: هذا جيل شارف على تجاوز الكهولة ودخول الشيخوخة. أنا أنتسب له، ولذا لا أشعر أني مؤهل بالحكم عليه بموضوعية وعدالة. على أني قلت رأيي فيه من زاوية نظر لا تنتسب الى تقييم الأجيال. زاوية نظر تُعنى بمهمة الشعر والأدب عامة، وبموقف الشاعر والأديب. زاوية نظر توجهت الى الجيل الستيني، وإلى الأجيال الأخرى، وإلى الشعر والأدب العربيين جملة.

كان جيلاً صاخباً وحياً دون شك. خصيصتان لا ريب فيهما. ولم يكن فاضل

العزاوي وسامي مهدي في كتابيهما في حالة وهم أو مبالغة. صحيح أن الأمر كان يحتاج الى كتاب ثالث فيه وجهة نظر نقدية مغايرة عنهما لا لتقلب حماسهما إلى حماس مضاد، بل لتنظر بموضوعية أكثر، إلى مصداقية هذا الصخب وهذه الحيوية في جوهرهما. والى طبيعة الأصوات الشعرية والقصصية والنقدية والفنية التي قدمتها. لمَ كانت هذه الأصوات أكثر عرضة للانكفاء، أو للاستجابة الذليلة لأعتى مدّ أيديولوجي قاهر في المنطقة، ومتعين في ديكتاتوريات كدكتاتورية البعث وصدام حسين؟ إن الاتهامات التي كالها فاضل العزاوي على خونة الشعر من أبناء جيله، والتي كالها بالمقابل سامي مهدي لتلفت النظر. اتساع رقعة الخيانة والتخوين لم تكن اعتباطية، وهي دليل على وضع غير صحي بالمرة. وغرق الكتابين في الإدانات السياسية (من وجهة نظر أيديولوجية) لافتة للنظر لقلة من الستينيين. ولكنها ستلفت نظر كثيرين من أجيال قادمة. فاضل العزاوي يحاول انتزاع نفسه دائماً من الانتساب الايديولوجي، ولكنه على امتداد كتاباته داخل شرك الانتساب الايديولوجي هذا. لقد تربى داخل صحافة وأحزاب وأوساط النزاع الايديولوجي منذ يناعة موهبته المبكرة. قدرته على الاتهام بالخيانة في حقل الشعر تنم على هذه التربية الدفينة. حتى أنه أعطى الحداثة ومفاهيمها لمسة الايديولوجيا المقدسة، وجعل الانتساب اليها مفتاح أمان ضد تهمة الخيانة التي شهرها في وجه كثيرين.

إن معظم الظواهر غير الصحية التي نلمسها في الأجيال التالية إنما تعود في جذورها الى هذه الموجة الصاخبة الحية. كما أن عدداً من الظواهر الإيجابية، التي تتعين بأسماء بعينها، تلاشت أو كادت. العلاقة مع التراث العربي تلاشت، أو صارت في أحسن حالاتها مفتعلة وعضلية. والعلاقة مع الجديد الغربي تحولت الى سلاح لا يقل شائبة عن السلاح الإيماني الايديولوجي.

حسن: هل في نيتك كتابة هذا الكتاب الثالث ذي النقدية المغايرة؟ ألا ترى أنك تصلح أكثر من أي واحد آخر من أبناء جيلك لكتابة هذا الكتاب؟ فلست متأدلجاً لا بعثياً ولا شيوعياً؟

فوزي: بالتأكيد لدي نية وضع كتاب كهذا. ولقد سألني سؤالك أكثر من صديق. المشكلة أن معظم أفكاري بهذا الشأن توزعت في أكثر من كتاب وأكثر من مقال، حتى لأشعر بوطأة مهمة أن أحيط بها من جديد في كتاب أكثر نظاماً. هل أصلح لمهمة كهذه؟ أعتقد أن كل كاتب فاعل من الجيل الستيني، وكل قارئ فاعل من هذا

الجيل أيضا يصلح لهذه المهمة. ولكن أن أكون الأكثر صلاحا لأني لم أكن متأدلجاً، على حد تعبيرك، فأمر أشعر أني أملك من الشجاعة ما يكفي لموافقتك عليه. إن الإفلات من الإيمان العقائدي، في حقل السياسة والفكر والأدب أيضاً، كانت حالة استثنائية في ستينيات العراق. ولقد كانت مطعناً ومثار اتهام من قبل الأكثرية الأكثر فاعلية. ولقد شاء فاضل العزاوي باعتزاز أن يوثق هذا الموقف الستيني في كتابه **الروح الحية**، دون أن يشير الي باسمي الصريح قائلاً: «من الأمور الطريفة في الثقافة العربية الآن ضمن طرائف كثيرة أخرى هو أن بعض الشعراء والكتاب العراقيين بالذات راح يتباهى على أقرانه بأنه لم يتدخل في السياسة في أي وقت وأنه ظل بعيداً عن كل المعارك التي شهدها بلده، مكتفياً ربما بمناجاة النجوم والقمر، باعتبار انه لا ينبغي للشاعر أو الكاتب أن يقول أي شيء، يهم الناس. . . "(ص348) هذا توثيق صادق وواضح لموقف شاعر لم يتدخل بسياسة المعترك العقائدي، وظل بعيداً عن كل المعارك التي شهدها بلده. طبعاً سيتحرج فاضل كثيراً لو سألته أن يستعرض هذه المعارك التي شهدها بلده والتي لم يقف فاضل منها بعيداً بالتأكيد؟ حرب اليسار واليمين، اليسار واليسار. اليمين واليمين، حرب اليسار والسلطة، حرب اليمين والسلطة، حرب الطبقات، حرب الشمال بين السلطات والأكراد، حرب الأكراد فيما بينهم، حرب تحرير فلسطين، حرب الامبريالية؟ نعم، لقد كنت وما زالت مكتفياً بمناجاة النجوم والقمر، لأني أعتقد أن هذا مما يهم الناس حقاً. وإن علينا نحن الشعراء والكتاب، أمام بانوراما المعارك الدامية العمياء والحمقاء، أن نذكر الناس في مناجاتنا للنجوم والقمر بأن الدنيا مازالت بخير. وأن صوت داخل حسن وزهور حسين أوفى لجراحنا من أناشيد كتاب وشعراء المعارك الوطنية!

حسن: هل يمكن أن يتحول الفضاء المفتوح الذي يسبح فيه الشاعر بعيداً عن فضاءات الأيديولوجيا والأحزاب والأفكار والمذاهب إلى فضاء مؤدلج هو الآخر على يد الشاعر نفسه؟ هل يحدث ذلك بفعل الجدل والمناهضة، بفعل الابتعاد نفسه عن الفكرة الأخرى؟ بفعل نقدها وتعريتها؟ بفعل الدعوة إلى سحقها؟ هل تغلق هذه الضديات ذلك الفضاء المفتوح ليكون، في التحليل الأخير، فضاء فكرة؟

فوزي: هذا الاجتهاد يمكن أن تولده اللغة الأدبية الذهنية. الدعوة الى إطلاق أسار العقل والروح من المعتقد والفكرة المغلقة الواحدة لا يفهم محاججة كهذه. تحول الفضاء المفتوح الى فضاء مؤدلج لا يتم إلا بفعل الايمان بالإيديولوجيا والأفكار

والمذاهب. . .الخ ولا مجال لتخيل فضاء مفتوح لكل الأفكار عبداً أسيراً لانفتاحه على كل الأفكار! هذا يحدث في حلقات الدروشة وحدها.

حسن: كيف تنظر إلى ما يكتبه سعدي يوسف من قصائد ومقالات سياسية عن أوضاع العراق في حقبة الاحتلال الأميركي الذي قضى على نظام صدام حسين المجرم وما تراه أنت في هذا الاحتلال من «نجدة» و «معجزة أرضية» حسب تعبيرك في إحدى مقالاتك السياسية؟ ما تسويغك لهذين التطرفين؟

فوزي: ما يكتبه الشاعر سعدي يوسف هذه الأيام آني، ولصيق متغيرات متسارعة. ولا أريد أن أسجل رأياً آنياً، في مسار حوارنا الذي أردناه خارج المتغيرات المتسارعة. أنت ترى تطرفاً في رأي سعدي يوسف، وترى تطرفاً في رأيي. ومعك أريد أن أفصل في هذا الشأن قليلاً. هناك مفكرون حذرون من هذا التدخل الأمريكي. مع الإطاحة بدكتاتورية صدام حسين البالغة القمعية، ولكنهم لم يتوصلوا إلى بدائل عن التدخل الخارجي. هناك مفكرون وقفوا مع الإطاحة بصدام، ولكن أن لا تكون عن طريق الحرب. وهم أيضاً لم يستقروا على بديل. البدائل طبعاً كانت متوفرة لديهم ولكن على هيئة تهويمات لغوية برع بها اليسار الايديولوجي لسنوات طوال. هناك مفكرون أكثر جرأة، وقفوا علانية مع صدام حسين كبديل أهون شراً من التدخل الخارجي. ونحن نكاد نعرف أن معظم هذه المواقف تصدر أولاً عن عداء عقائدي عميق الجذور للغرب ولأمريكا خاصة، بحكم ولاء عقائدي وعميق الجذور لجمهورية اليوتوبيا العادلة المقبلة من الشرق. العداء والولاء هذان لايخلوان من صبغة دينية.

صدرت في موقفي، من مسألة مصيري الشخصي ومصير بلدي الذي أنتسب إليه، من موقع آخر أزعم أنه خال من نزعة العداء والولاء. من موقع الضحية الذي بقي ثلاثة عقود معتمة ودامية يطلب النجدة، وما من ملتفت ومنجد. ثم جاء المسعى من أغنى وأقوى دولة في العالم. تملك إرثاً في البحث عن مصالح، وهو أمر مشروع ولصيق بكل دولة ثرية وقوية. ولكنها تملك أيضا كل أسرار التحديث وكل مفاتيح العصر الجديد، الذي حرم منه العراق والعالم العربي لا حتى اليوم، بل حتى عقود طويلة قادمة. رأيت أن فرصتي، أنا الذي لا عداء لي مع الغرب ولا ولاء لي ليوتوبيا الاشتراكية المقبلة من الشرق، وشيكة لا للقضاء على صدام وحده، بل لدخول العصر الحديث من أوسع أبوابه. بالتأكيد هناك من يقول لي ساخراً بأني واهم. ولكني تعلمت أن الواهم هو المؤمن وحده. وأنا لست مؤمناً. أعتمد ما أراه واقعاً أرضياً.

ما أسميته معجزة أرضية يكمن، لا في إسقاط صدام حسين، بل في تحطيم القاعدة الإسمنتية التي ابتنى عليها صدام دكتاتوريته. هذه القاعدة الإسمنتية أسست وتصلّبت منذ الخمسينيات. منذ حركة عبد الناصر الانقلابية بالتحديد، وشيوع الأفكار القومية، الانقلابية، والثورية. قاعدة اعتلت عليها باسم الوطنية والقومية والثورة عروش العوائل الحاكمة حكماً مطلقاً، بصورة لا مثيل لها في تاريخ العالم الحديث.

حسن: مع أننا نعرف أن أول انقلاب عسكري في نطاق العالم العربي حدث بالعراق مع انقلاب بكر صدقي 1936، وحتى الانقلاب الذي تلاه سنة 1948 لم يكن ناصرياً بل حدث باليمن بتدبير ضابط عراقي كما يشاع. عموماً أود هنا فقط أن أقول إن التربة محروثة ومهيأة بالعراق ربما منذ آلاف السنين لاستنبات الطغاة. وحين يطبق عجز رهيب عن التغيير أو مجرد إمكانيته، فما الأساس الذي يسوّغ اجتلاب التغيير من الخارج؟ أهو العجز نفسه؟ أم تراه يُختصر بالقول «الأمور بخواتيمها»، أعني الغاية النهائية والمآل، وهذا يفضي بي إلى تأمل فكرة نشر الديمقراطية بالقوة في بلدان استعصى فيها التغيير وإمكانيته، هل أنت من دعاة هذه الفكرة؟

فوزي: التاريخ مليء بالطغاة على كل بقاع الأرض التي وطأها الانسان. العصر الحديث وحده الذي فتح أفقًا لم يألفه الانسان من قبل. كل هذه المعاني التي نلوكها نحن العرب: الحرية، الحرية الفردية، العدالة الاجتماعية، حرمة القانون، السيادة الوطنية، حرية الرأي، الديمقراطية. . . هي مفاهيم جديدة جاءت بها الحضارة الغربية وأشاعتها حقا مشروعاً بين الأمم. الانقلاب العسكري الذي حدث في عراق الثلاثينيات كان ردة فعل ضد شروع الدولة الدستورية ببناء نفسها، وشروعها ببناء وعي دستوري. لم تكن الجماهير ولا الأحزاب معها. مفهوم الثورة العسكرية الانقلابية في مشروع عبد الناصر جاء مدعوماً بحماس الناس والأحزاب. أي أن الحملة المضادة لدولة الدستور والبرلمان أصبحت ايديولوجيا شعبوية وثقافية في آن. وراء الانقلابين العسكريين دافع متشابه، ولكن شتان ما بين قاعدتيهما.

إذا كانت أرضنا العراقية محروثة ومهيأة لاستنبات الطغاة، على حد قولك، فلأنها تنتمي بعناد، ولعوامل عديدة، الى العصور الظلامية، وتأبى الدخول في العصر الحديث، بحجج السيادة الوطنية، العزة القومية، الحلم الاشتراكي، وصيانة الجذر الإسلامي. وهي جميعاً تنطوي على علة العداء للغرب المتقدم. هذه العلة التي أورثت العماء لكياننا الروحي والمادي بمجمله، تحت قيادة المثقفين والثقافة.

إنني لا أتردد في الاعتراف بعجزي إذا كنت عاجزاً. القدرة على الاعتراف أول ثمار المعرفة. الثقافة العربية منذ نصف قرن، بأصوات مثقفيها، تندب عجزها من جانب، ومن جانب، تكابر وتصرح متحدية ـ دون أن تعرف أن الأمر الثاني يتم بفعل ارتكاس سايكولوجي ومحاولة لتغطية النزف بتكشيرة الحانق. ثقافة مرضية شيزوفرينية ذات وجهين. ولقد انعكست هذه الشيزوفرينية، وهذا أخطر ما في الموضوع، على لغتها الثقافية والإبداعية. أكثر المثقفين معاداة للغرب وانتصاراً للسيادة الوطنية والعزة القومية والحلم الاشتراكي هم أكثرهم ادعاءً متطرفاً للحداثة وما بعدها.

نعم، لقد كنت عاجزا عن إزالة ديكتاتورية صدام حسين العائلية. وكل الشعب العربي عاجز عن إزالة السلطات الشمولية للعوائل الحاكمة. لا أشك في ذلك. لقد رحب الفيلسوف الألماني هيگل بدخول نابليون الى بلده ألمانيا غازيا بمعنى ما، ولكنه كان يراه مقوضاً الجسد الألماني المترهل الرجعي الى نهايته، وفاتحاً الأفق لحركة التاريخ.

أنا اشعر بحاجة قصوى الى حركة التاريخ. الى العصر الحديث يدخل برياحه الحية الى كهوف كياننا المضاءة بشموعنا ودموعنا.

أما الديمقراطية، وهي وليدة الحضارة الحديثة فقط، فليست طبيعة بل تطبع. إنها ليست إرثا، بل هي نظام في الحياة يتعلمه الانسان. ما من مجتمع ديمقراطي بالفطرة. إن فكرة نشر الديمقراطية بالقوة تشبه نشر القانون، والنظام الدستوري، وحرية المعتقد، والحرية الفردية، بالقوة. الناس يجب أن تتعلم ذلك في المدرسة والعائلة والسوق. إنني لا أعرف ما الغرابة في ذلك. الروع الشائع ليس إلا وليد مرض معاداة «الأفكار المستوردة» في ثقافتنا الشيزوفرينية.

حسن: جملتك الأخيرة تذكّرني بمعاداتك «الأفكار المستوردة» على مستوى الحداثة الشعرية. ذلك واضح في خبرتك الشعرية والنقدية في آن، وكتابك «**ثياب الإمبراطور**» يُظهرها سافرة. فهل المستورِد (بالكسر) حرّ في انتقاء المستورَد (بالفتح)؟ وما الفرق بين استيراد حداثة شعرية أو حداثة سياسية مثلاً، كلتاهما رياح تهبّ فتعصف دون إمكانية ردعها، أليس كذلك؟

فوزي: لا أكتب قصائدي، ولا اجتهد في مواقفي النقدية إلا تحت ظل ورعاية الحداثة، التي انتفعنا فيها من الغرب. فكيف تتوهمني معاديا للحداثة الشعرية؟ ولعلك لمست خشونة السخرية التي أعنيها في مصطلح «الأفكار المستوردة». الحداثة الشعرية

والنقدية، مثلها مثل التطور العلمي، وحرية الانسان وحقوقه، وحرمة القانون، والديمقراطية، متعلقة باللبنات الأولى التي بنيت عليها الحضارة الغربية الحديثة. لا بالثمار المتأخرة التي يقطفها أبناء ومثقفو العصر الغربي الحديث. نحن نسعى الى تلك اللبنات. الى الجذر الأولي الذي اكتشفه الغربي بجهد سنوات مشقة هائلة الفاعلية. انا لا أدعو الى تطبيق آخر ثمار الديمقراطية الأمريكية، أو تبني آخر ما حققته حرية الفرد هناك. إنني محترس في كل ما تحدثت عنه ودعوت اليه من أن لا تتضح إشارتي الى أن كل تيارات ما بعد الحداثة الغربية جاءت على هوى الإحساس بانتهاء مرحلة هيمنة العقل لدى شريحة من المثقفين، خاصة في فرنسا وأمريكا. ولقد تبناها الستينيون ومن جاء بعدهم مجاناً. لا لسبب إلا لأننا نعيش حاضراً يعاني فيه من غيابات عديدة في مقدمتها غياب العقل. ولقد شعرنا بالتوافق المؤنس بين واقع غياب العقل وبين هذه التيارات التي بدت مشروعة. وبدل أن تكون فاعليتنا نتاج وعينا لغياب العقل، صارت نتاج غيابه، في الوقت الذي نحتاج فيه، نحن الأمم المتخلفة، الى ما هو عقلي. الى النهضة العقلية الغربية التي أشرقت عليهم منذ قرون. لقد عثر المثقف والمبدع العربي على وهمين طرب لهما أي طرب: أولهما وهم طلاق العقل فغفر لغياب عقله. وثانيهما هذا الذي جعل الكلمة لا نهائية الدلالة فأعطاه أكثر من مبرر لبعث ميله الغريزي، بفعل الموروث، الى الإعتباط والشكلانية واللفظية.

الأمر، إذن، لا علاقة له باستيراد، وبهبوب رياح، ومن ثم بوهم معاداتي الحداثة. وأنا حديث في الشعر والنثر والإقامة! إنني أقرأ دريدا وروسو، وأدعو لقراءتهما. ولكنني أعجب من مثقف في العراق أو السعودية يتحمس للتماثل مع دريدا (حتى ليؤسس جمعية دريدية في البحرين مثلا!!)، لا للتأثر بروسو. أو يطمئن الى ضرورة الانتصار للمهمشين (فوكو)، لا الانتصار لفصل الدين عن الدولة، الذي بدا له بالتأكيد مفهوماً غير مثير للحماس بسبب قدمه!

حسن: في قصيدتك «العقد الخامس» في السنوات اللقيطة (ص103) تلخيص توجهات حياتك الماضية وخبرتها عقداً عقداً، وها هو عقدك السادس يفتتح عصراً عراقياً جديداً، أثمة إحساس بفوات الأوان، أو حتى فوات المكان، ولماذا لم تكن ثمة عودة للأمكنة التي لازمت حياتك وشعرك كلَّ حين وكلَّ مستقرّ، أعني مَن يقرأ شعرك الذي يعجّ بحانة كاردينيا على شارع أبي نواس، والعباسية على ضفاف دجلة وغيرهما يتوقع أن تكون العودة فعلية بعد أن كانت رمزية في الكتابة، والحال أنك

الآن غير عائد، مصرّ على الهجرة أو التيه بينما إيثاكا تلوّح لك؟

فوزي: لست عائداً الى الأمكنة التي لازمت حياتي وشعري لعلة بسيطة معقودة بالظرف غير الطبيعي لهذه الأمكنة والأزمنة. لم تكن حاجتي للعودة في قصائدي ذات طبيعة شعرية، أو رمزية على حد تعبيرك. على العكس كانت ومازالت حاجة حقيقية، جسدية وروحية. على أن فكرة العودة بعد غياب أكثر من ربع قرن ليست بسيطة في ذاتها. كتبت على ضوء شموعها عدداً من القصائد المتأخرة لم تستطع أن تسلمني الى يقين. إنها عودة الى زمن ومكان لم يعودا كما عهدتهما. الى زمن استبدل في غيابي بزمن آخر. ومكان استبدل هو الآخر أيضاً. تصلني بين حين وحين رسائل محبة من مثقفين شبان لا أعرف إذا ما كانت استجابتي الحارة لها بفعل عواطفهم الطرية كأفراد، أم بفعل ما تعكسه هذه العواطف من خلفية زمان ومكان عراقيين أنتسب لهما! وهل سينتابني نفس الشعور إذا ما وردت من مواهب شابة من زمان ومكان مختلفين في الأرض؟ لا أعتقد ذلك. ولكن الأمر كما يبدو لا يوصلني الى يقين أيضاً.

حسن: تبدو في نظرتك إلى الواقع هنا، في الأقل واقع الأمكنة الحميمة، منطلقاً من رؤية رومانسية بحتة، فإلحاق المكان بذاتك صيّره الواقعَ الوحيدَ المتطلِّب، ومعه يكون زمنك الزمن الوحيد المتطلب. هذا الوضع، كما أعتقد، يضع سؤالاً كبيراً عن معنى «العيش في الذكرى» فعلاً وشعراً لديك؛ أعني التأويل الأقرب لديك للإلحاح المضني على أمكنة محددة تتناثر في كل مكان من أشعارك؟

فوزي: لا أعتقد أن أمري مع المكان له علاقة قريبة أو بعيدة مع «العيش في الذكرى». الأمر يبدو لي أكثر تعقيداً من المصطلح الأدبي. مرة حدثني صديق فنان عن شعوره الواضح بالقطيعة عن ماضيه. تأكد من ذلك على أثر لقاء تم في دمشق بأخيه الذي يصغره سنا، بعد غياب أكثر من ربع قرن. قال إن الأماكن التي يتذكرها تبدو مستعادة من مكان قديم منقطع عنه. كذلك الأحداث. ثم ها هو أخوه يطل عليه من ذلك المكان والزمان المنقطعين عنه بصورة لا تكاد تختلف عن الأماكن والأحداث المستعادة. إنه يكاد يعيش حاضرا دون ماض، لأن سيرورة ذلك الماضي باتجاه الحاضر كانت محرمة ومعزولة عنه بصورة كلية، فهو بماض لا حضور له في حياته.

هذه الحالة بدت لي وليدة طبيعية لقطيعة المنفى العراقي الطويل، الحاضر والماضي حين ينفي بعضهما بعضاً، ولقد وجدتها بهذا الوضوح لدى كثيرين . كونديرا

في روايته الأخيرة Ignorance يعالج هذا الموضوع، ويكشف عن ذات النتيجة، لأنه ينتسب لطبيعة هذا المنفى ذاته.

بالنسبة لي بدا الأمر مختلفاً. لم أكشف عن ذلك في داخلي فقط، وعبر حركة حياتي، منذ المنفى الأول الذي كان طوعياً في بيروت (1969-1972)، بل تأملته في مجمل قصائدي. فأنا لم أقرأ قصيدة لي، إلا فيما ندر، تستعيد المكان والزمان الماضيين كذكرى. كشيء منقطع إلى نفسه عني في الماضي. أشعر دائما أن المكان الذي كنت فيه، والزمان، هما حلقة مازالت تتحرك لتصبح حاضراً. أشعر أنني لو قابلت أخي الذي يصغرني، ولقد حدث ذلك، سوف أخاطبه باللقب الذي كنت أخاطبه به قبل القطيعة الطويلة. وكأنها قطيعة لم تحدث إلا في الزمان التاريخي الذي لم أكن أنتسب اليه كلية. (كنت أيضاً أنتسب لزمن آخر في داخلي نواته اللحظة الشعرية). لأن هذه القطيعة كما أحسها غير خرساء. كانت كثيرة الكلام، كثيرة الفعل، متواصلة الحضور. التقيت أصدقاء كثر عاشوا في العراق طيلة فترة منفاي ، فعجبت من عمق وكثرة تغيرهم تجاهي. في حين لم أكن أشعر في داخلي بأية علامة تغير. وكلانا أخفى ذلك بالتأكيد. الإشارة في هذا المقطع الشعري ليست اعتباطية على كل حال:

كأني حسمت احترابي مع النفس! هذا أواني
وقد بلغتْ بي الثلاثون ستين عاما،
كما يتقاطر رملُ الثواني....

حسن: ما أساس مجلة «اللحظة الشعرية»، ولماذا تأسست؟ هل ترى أنها حققت شيئاً في سياق الأفكار التي تدعو لها شعراً ونقداً (أرجو أن توثّق الكلام بتواريخ تأسيس المجلة وتعثرها)

فوزي: أصدرت «اللحظة الشعرية» (صدر العدد الأول عام 1992) بدافع الأفكار النقدية، التي ولدت سلسلة **«ثياب الإمبراطور»**. كنت أعرف أن موقفي النقدي سيأخذ مجراه الفردي داخل، أو في وجه، ما سميته «التيار السائد» شعراً ونقداً. ما من شيء ممكن أن يوقف رأياً يخرج إلى الناس في جريدة أو في كتاب. ولكن إصدار مجلة تطمع بتوجه كهذا لن يكون هيناً بالتأكيد. كنت أعرف ذلك. لأن تواصلها سيكون

محكوماً بعصبة كتاب على ذات الدرجة التي أنا عليها من مشاعر التأزم، وسط ظاهرة ضاربة اللفظية والافتعال وهجران الحياة والإنسان. المجلة للأسف لم تنشر ما كانت تطمع به من قصائد ومواقف نقدية إلا النزر اليسير المحكوم بالصدفة. المد اللفظي الشكلاني المفتعل كان ضارباً. والشعراء الجيدون لا يحدقون إلا في مرايا أنفسهم، ويعتقدون أن رياح الحداثة يمكن أن تتوفر في أصواتهم الفردية، دون أن تخلف إشكالاً داخل مباهج تفردهم.

أعتقد أن سلسلة وكتاب ثياب الامبراطور هما اللذان تركا أثراً فاعلاً، والمجلة لم تكن أكثر من وعاء. عراق الغد سيكون قاعدة ملائمة جداً لإعادة إصدار المجلة من جديد وبثقل أكبر. أعتقد أن أصواتاً شابة عديدة تتطلع إلى أفق آخر أكثر نقاهة من هذا الأفق الخانق الذي ولدنا، ونشأنا فيه. أفق اعتقال العقل، وتلويث المشاعر، ومسخ اللغة، وإلغاء الإنسان.

حسن: في العام 1991 كتبت قصيدتك الطويلة «قارات الأوبئة». وُصف نصها بأنه سيرة، وتاريخ، وشعر. والذي يقرأ كتابيْك مدينة النحاس (1995) والعودة إلى كاردينيا (2004) يقرأ أيضاً سيرة ذاتية نثرية، لكنك في كلتا المحاولتين، في السيرة الذاتية الشعرية والسيرة الذاتية النثرية، لم تكن ترمي إلى سرد حياتك، ذلك واضح بالمضاهاة بين حوادث الحياة والأفكار الأخرى. إذن، ما المرمى الخاص بالنسبة لك في قارات الأوبئة وفي كتابيْ السيرة الذاتية من كونها سِيَراً ونصوصَ أدبٍ؟

فوزي: تحتل «الذاكرة» حيزاً في كياني كإنسان وشاعر. «المخيلة» الأكثر مهارة هي التي تعينني في انتصاري للذاكرة لا للتاريخ. لأن الذاكرة حينها ستكون معبأة بفضائل المخيلة، بالأسطورة. لذلك تبدو القصيدة، التي تستعين بالذاكرة، والنص النثري الذي يستعين بالذاكرة، توأمان من رحم واحد. المخيلة تنتشل الذاكرة من الزمان التاريخي، لا لتدخلها في الوهم والاختلاق ـ هذا لا يحدث مع الشعر! ـ بل في بحر ما هو غير مؤقت، في الشعر، الذي تصبح فيه كاردينيا أبي نؤاس ـ الشارع كاردينيا أبي نواس ـ الشاعر، الذي لا زمان لهما.

كل أحداث وأبطال وأماكن وأزمنة نصوص مدينة النحاس واقعية، وتاريخية. ولكن ذلك يتم من طرف واحد للخيط. الطرف الآخر سائب في المخيلة. في الأسطورة، في اللازمان. الأمر معي يحدث في كل القصائد، التي تبدو واضحة الحجة، وفي كل نصوص النثر، وهذا موضع انتباهتك. لا أعتقد أن هناك من يحتاج

إلى شيء من تفاصيل حياتي الشخصية. هناك من يحتاج إلى كيفية رؤيتي لها. صحيح أن بيتنا كان على ضفاف دجلة في العباسية. هذا ما يقول التاريخ. ولكن ليس بعيداً عن الصحة أيضاً أن بيتنا كان على ضفاف الأسماك، ومن ثم عالم الرغائب التي تشفّ عن الغرين البابلي. طيلة طفولتي وصباي كانت محلتنا تحت رعاية الجنية الخيرة «نور الهدى». وكنت أعرفها عن قرب. لأني كنت شاعراً بالتأكيد!

حسن: السياب لديك شاعر الخبرة الروحية بامتياز. كيف تفسر انتماءه الماركسي حيناً والقومي حيناً آخر؟ وكيف ترى إلى تنازع ممثلي الاثنين في ضمّه إليهما؟

فوزي: أما أنه كان ماركسياً حيناً وقومياً عربياً حينا آخر، فبسبب ضعفه وبسبب الضغوط القاسية واللاإنسانية من محيطه الثقافي. كان يجب عليه أن يتقبل من المحيط الأقوى الهوية المفترضة. وهل يمكن أن يواصل شاعر وأديب منذ الخمسينات كونه شاعراً وأديباً دون هوية؟ ماركسية السياب أعطته موقعاً ممتازاً، ثم حقق امتيازاً أكثر حين صار قوميا عربياً، وأخطر حين توهمه البعض في رحاب القومية السورية. ولذلك أعتقد أن فهم شاعرية السياب لم يحن زمانه بعد تماماً. حين تلغى الهوية ويتلاشى شاعر القضية سيضع الفضاء المفتوح كل شاعر في مكانه الذي يستحقه.

حسن: ما دعوتَه أنت بـ«درس السياب» في كتابك **ثياب الإمبراطور**، أعني أن تعكس الكلمةُ في الشعر الفعلَ وليس الفكرة فقط كما هو الحال في مقارنتك موضوعة الموت بين السياب وأدونيس، ألا ترى في هذه الفكرة دعوة إلى نمط من الشعر دون غيره، أم هي تمثيل للشعر الحقيقي دون الزائف؟

فوزي: بالتأكيد يهمني في كل ما أقول السعي إلى الشعر الحقيقي. أنا لا أتحدث ممثلاً لتيار في الشعر، أو أسعى الى مفاهيم بعينها. المحور الحقيقي في همي الشعري والنقدي يتعين في انتزاع موهبة الشاعر العربي من أسر السحر اللفظي، ومن أسر «الأغراض» الجاهزة المعلقة فوق رأسه على مدى ألف وخمسمئة سنة، ومن أسر الشعر «الملتزم» بالفكرة لا بالإنسان. اهتمامي بالمعري وأبي نؤاس والسياب والبريكان وصلاح عبد الصبور متولد من وعي أن قصائد هؤلاء، بالرغم من إغواءات السحر اللفظي و«الأغراض» والالتزام بالفكرة، لم تخرج إلا من إملاء داخلي. القصيدة من أبي تمام الى أدونيس تستلهم خصائص النمط الأمثل للتحديث، والتجاوز، والإدهاش. لأفكار الانطلاق من الأنا الى الكوني، وأسر الكوني في الأنا. تفجير قوى الجمال البكورية فيما هو مفاجيء وغير مألوف. . .الخ. تأمل معي كل هذه

الدعاوى المثيرة فستجد أنها جميعاً مفاهيم مستقلة، مُفكَّر بها، ووليدة الذهن الانساني، ولا علاقة لها بالهوية الداخلية والاستثنائية للموهبة الشعرية. الهوية التي تفاجئ الشاعر ذاته لحظة الكتابة. الهوية المجهولة للخبرة عالية الالتباس.

إن كل ثقافتي لا تزيد عن كونها سماداً للتربة التي تنضج فيها تجربتي الداخلية كشاعر. فإذا كان التاريخ يُعنى بالزمان الظاهر فإن الشاعر يُعنى بالزمان الداخلي. وكذلك الشأن مع كل معايير الجمال، والأغراض، والأفكار. إنها خارجية بصورة من الصور. الموت كاسم خارجي ولدته الأفكار والتأملات. الشاعر مثل أبي تمام وأدونيس يقبلان عليه كمفردة مثيرة وجاهزة للتنويع عليها. والإقبال على مفردة الموت يخفي، بفعل هذه اللفظية، دافعاً سايكولوجيا يتنافى مع الشعر، لأنه يعزز التزوير. هذا الدافع السايكولوجي يكمن في الرغبة اللاواعية لاستخدام مفردة «الموت» كرقية لاتقاء شر الموت. اللعب على الاسم لاتقاء شر المسمى. السياب لم يفكر بالموت بل استشعره، وعاشه. وهو لم يكتب عنه، بل كتب فيه، ومن خلاله. والنقاد لا يحسنون إدراك ذلك فيكتبون عن موت السياب في شعره. بل هم يفضلون دائما الكتابة حول «الموت عند السياب». لأنهم اعتادوا، بفعل العرف الشكلي والحذر من الانفراد بالهوية الداخلية، على التعامل مع مفاهيم وأفكار مستقلة وقائمة خارج الشاعر.

يمكن تلمس هذا أكثر إذا ما قارنا تعامل شاعر مثل أدونيس مع الذاكرة، وتعامل شاعر مثل السياب. الأول يستعيد ذكرى شخوص تاريخية «كقناع» فني، كما تحلو للنقاد التسمية. أو يستعيد المدن العربية الكبرى (بيروت، القاهرة، صنعاء. . .) فيؤرخ لها «داخلياً»، كما يحلو للشاعر والنقاد التسمية. ولكن هذه الاستعادة في حقيقتها لا تعدو استعادة ذاكرة عقلية عمادها المنطق، حتى في العلاقة بين الأضداد والمتناقضات. والذاكرة، وخاصة الشعرية، يتلاشى فيها العقل والمنطق. قاهرة أدونيس هي القاهرة المدينة ولكن أعاد بناءها بكلمات واستعارات وعناصر مخيلة قدمت كل ما من شأنه أن يقنع القارئ بأن أدونيس ليس إلا مؤرخ من طراز فني. جيكور أو بويب السياب تحولا في لحظات استعادتهما من قبل الشاعر الى مدينة ونهر لا ينتسبان للزمان التاريخي الظاهر، بل لزمان السياب الداخلي. الزمان الخالد. تماما كما تخلق الأساطير في مخيلة الشعوب.

حسن: هل تعدّ كتابتك كتابةً ملتزمةً بمعنى من معاني الالتزام؟

فوزي: بالتأكيد. الأمر يعتمد على فهمك لكلمة الالتزام. إذا جردنا الكلمة من

كل ما علق بها من شوائب المواقف الأيديولوجية، وحتى من التيارات الشعرية والنقدية المدرسية، التي شاعت في الغرب ثم الشرق، فإن مفهوم التزام العمل الابداعي بالإنسان ومصيره يبدو بديهة. ويبدو، على العكس، التزام العمل الابداعي وصاحبه بهذه الفكرة وهذا التوجه (حول) الانسان أبعد ما يكون عن الالتزام. في تاريخ الثقافة والابداع هناك على ما يبدو التزامان: الأول بالإنسان بما هو إنسان، والثاني بما سيحقق سعادته، أي بالفكرة المختارة.

كتابتي حذرة من الأفكار. الفكرة التي لا تثمر في التجربة إلا ثمرة فاسدة لا أتردد من إعادتها باحتراس الى رفوف الكتب حبث كانت. ما من فكرة مقدسة. كتابتي تمتص مادتها من الانسان بما هو إنسان، أما الأفكار التي تحقق سعادته الآتية فلا تستثيرني إلا مادة الحذر منها.

حسن: على الرغم من كلّ انتقاداتك الموجّهة إلى تجربة أدونيس الشعرية، ألا ترى فيه درساً من نوع ما؟

فوزي: أدونيس، كما كان أبو تمام بالأمس، من أهم شعراء العربية المجددين اليوم. وهو، كالمتنبي بالأمس، من أكثر من ملأ الدنيا وشغل الناس. والذين يفهمون مما كتبت تنقيصاً من شأن أدونيس لم يقرأوا كتاب ثياب الامبراطور بعناية. إن لي موقفاً من شعر أدونيس لا ينفصل عن موقفي من الشعر العربي ونقده. فموقفي من أبي تمام ومن المتنبي لا يقلل من شأنهما كشعراء كبار. موقفي يحاول أن يكشف النقاب عن حقيقة أن أكثر هذا الشعر العربي يخدم «أغراضاً» تقع مستقلة ورفيعة خارج تجربة الشاعر الداخلية. وفرادة القصيدة تتولد من فرادة هذه التجربة الداخلية، لا من المهارة في معالجة توجهها المعنوي وعناصرها الفنية. إن مهارة أدونيس في كل اجتهاداته الحداثية وما بعدها لا تجعله، من وجهة نظري، أهم شاعرية من السياب، الذي لم يكترث أو يجتهد مثل أدونيس بأمر الحداثة والتجديد. لأني أرى أن الانسحاب لفرادة التجربة الشعرية الداخلية كفيل بفتح كل سبل التحديث والتجديد، التي يُترك أمرُ اكتشافها وتحديدها للنقاد. وعلى هذا الضوء أرى أن الإنارات في قصيدة السياب باتجاه القصيدة الناجحة لا تنفد. تماماً كما انتفعنا، وننتفع اليوم، من قصائد شعراء مثل عمر ابن أبي ربيعة، أبي نؤاس، المعري، ابن الرومي. . . أكثر من قصائد الفرزدق، أبي تمام، والمتنبي. الأخيرون كانوا نافعين، وما زالوا، في نفخ الأنا المتضخمة والعنجهية البدوية والقومية. أو في نفخ القدرة الحاذقة على صناعة الكلام والخيال.

حسن: عُرفت بإنشادك الشعر، بغنائك إياه في الأمسيات التي تحييها. ماذا يعني أنك منشد ومغنّ لأشعارك في نظرك؟ ولا أدري إنْ كان هذا مدخلاً مناسباً لمعرفة علاقتك بالموسيقى إجمالاً: موسيقى الشعر وغير الشعر؟

فوزي: أشعر أني أنتسب إلى مرحلة كان الشاعر فيها يحمل قيثاراً. منذ العهد السومري، الأورفيوسي اليوناني، والعربي الجاهلي. لو خُيّرتُ أن أكون بقدرة قادر لاخترت أن أكون مؤلفاً موسيقياً. ولكن على طراز المؤلف الكلاسيكي، في الهند، الصين، أو الغرب الحديث منذ عصر النهضة. في الموسيقى الجدية ما من أداة مادية بين المبدع وبين التعبير والخلق. في الشعر هناك اللغة، وهي وسيط الناس جميعاً، في كل حقولهم المعاشية والمعرفية. في الرسم أيضاً ما من سبيل لتجاوز مشاعية اللون في الاستخدام. وهما يسعيان للهرب أبداً من محاكاة الطبيعة خارجهما. الموسيقى وحدها التي تنفرد بانعدام هذا الوسيط، لأن الأصوات التي تعتمدها مجردة. والآه التي تخرج من صدر الانسان هي لوعته ذاتها. في حين يعرف الشاعر أن اللغة، وسيطه الوحيد، هي لجامه أيضاً.

سبق أن قلت بأني أنتفع من الموسيقى والقراءة عنها في تجربتي الشعرية أكثر من انتفاعي من قراءة الشعر ونقده. وليس عبثاً شروعي في كتابة كتابي الفضائل الموسيقية، الذي تحدثت فيه عن علاقة الموسيقى بالشعر في الجزء الذي صدر، وعن الموسيقى والفن التشكيلي، والموسيقى والفلسفة، والموسيقى والتصوف، في الأجزاء التي ستصدر تباعاً. لأن الموسيقى بهذا المعنى كانت إطلالتي غير المباشرة على الشعر، الفن التشكيلي، الفلسفة والتصوف. وأهم ما تعينني الموسيقى على استيعابه هو هذه «اللامباشرة». وموسيقى الشعر، على ضوء ذلك، ذات ألوان وطبقات. قد تبدأ من معالجة التفعيلات والبحور التي تتكون منها، ومن اعتماد البحور غير الصافية مثلاً، ثم تنتهي بالتشويه والقطع وإرباك السياق اللحني، تماماً كما يحدث في الموسيقى. ولكن التأثيرات غير التقنية هي الأكثر ثقلاً بالتأكيد. الموسيقى الجدية لا تعبر عن العواطف كردود أفعال. أعتقد أن الشعر كذلك، أو يجب أن يكون كذلك. والموسيقى لا تعالج أفكاراً ومفاهيم، كما أنها لا تنشغل بالدعاوى لأية فكرة أو مفهوم خارج الخبرة أو «الضرورة الداخلية». والموسيقى تُعنى بالإحاطة الجليلة للوجود الإنساني الحي. الإنسان في الموسيقى أكثر جلالاً منه في الشعر. والموسيقى لا تصدر، بتعبير ڤاغنر، «إلا من القلب صُعُداً إلى

العقل»، لا من العقل انحداراً إلى القلب. والشعر لدي يحاول كل ذلك، وإن نجح فبفضل الموسيقى.

حسن: كيف تنظر إلى كارثة انحسار قراءة الشعر؟ أهي جزء من انحسار المقروء أمام المرئي، أم هي علّة تكمن في الشعر أولاً وفي الوضع العالمي لتراجع القراءة ثانياً؟ وهل الأمل بإنعاش هذه العلاقة واقع على عاتق الشعر والشعراء أم على عاتق التلقي والمتلقين؟

فوزي: الشعر الجدي، مثل الموسيقى الجدية، هو برج تأمل. ولا يقصد برجاً كهذا إلا قلة من الناس. هناك موسيقى أخف وزناً وتخص النسبة الكبرى من الناس، بل كل الناس، والجديين ضمناً. للشعر حصة كهذه، ذلك الذي يُطرب ولا يذهب بعيداً في مغامرة التأمل والكشف عن الزوايا الخفية نصف المضاءة من النفس. مع الشعر الجدي لم يتم انحسار القراءة للحد الذي يلفت الانتباه. لأن قراءه محدودون منذ وجد. انحسار القراءة ملحوظ مع الشعر المطرب عامةً، بسبب الفيض في وسائل المتعة والتسلية، المرئية خاصة، التي صارت تنافسه. شاعر مثل نزار قباني مازال مقروءاً بكثرة. حتى إنه عُزز من قبل موسيقى الترفيه التي اقتربت من قصائده أكثر. في الغرب كانت مجموعة لشاعر مثل تي أس أليوت لا تصدر بأكثر من خمسمائة نسخة. اليوم دور النشر لا تطبع أقل من ألفين أو ثلاث. في أمريكا هناك قرابة ألف مجلة للشعر. الأمر يختلف في العالم العربي ولكن من ناحية معنوية لا كمية. دور النشر جميعاً تطبع الشعر. تفضل الكتاب السياسي أو الديني بالتأكيد، ولكنها كانت تفضلهما منذ سنوات بعيدة. ما اختلف إذن هو الشعر والشعراء. التطرف السياسي باتجاه الموقف العقائدي الأعمى انسحب إلى حقل الثقافة الأدبية، والشعر خاصة. صار الشاعر داعية. أمسية لنزار قباني، مظفر النواب، محمود درويش صارت تشكل مظاهرة سياسية بآلاف الناس. ساعة انحسار الحماس العقائدي، وانحسار هالة الداعية قد تفرغ قاعاتهم يوماً من الناس. ثم جاء وجه آخر من وجوه التطرف الإيماني، ولكنه هذه المرة إيمان بدين الحداثة وما بعدها. الشاعر فيه صار ظاهرة شيزوفرينية. فهو حريص على التوجه إلى النشر ووسائل الاعلام: كتب، صحف، مجلات، تلفزيون، مهرجان، وفي نفس اللحظة يكتب القصيدة التي تزعم تعالياً على الناس ووسائل الإعلام التي توصل إليهم. يمكن تخيل كل هذا ببساطة، الأمر الذي يجبرك على الاعتقاد بأننا ما زلنا أمام ظاهرتي الشعر اللتين تحدثت عنهما سابقاً: الشعر الجدي

الذي تمليه حاجة روحية عميقة لدى الشاعر وقارئه على حد سواء. وعلاقتهما لم تتغير على مر العصور. والشعر التطريبي الذي تتلاعب به الأهواء والظروف.

حسن: هل يمكن تسمية شعراء غربيين كانوا نصب عينيك وأنت تكتب الشعر؟ أعني مَنْ من الشعراء يحضر إرثه كلما تراءت القصيدة ملوّحة في التأمل، في المسافة العصية بين القلم والورقة؟

فوزي: منذ أكثر من خمس عشرة سنة وأنا أكتب مراجعات لما يصدر من دور النشر للشعر الانجليزي. ولدي الآن مادة كتاب لا تحتاج إلا لمراجعة تحريرية. هذا يعني أن قراءتي المتواضعة فيه لا بد من أن تكون قد تركت أثراً يستحق أن يُذكر.

يمكن أن أوزع هذا الأثر بين ثلاثة أنواع من الشعراء، الأول: الشعراء الذين اكتشفت أن قصائدهم تتحاور معي، وأن حاجتي للحوار معهم لا تنقطع ولا تنتهي. هؤلاء الذين لو ترجمت لهم لشعرتُ، أو شعرت أنت، أن قصيدتهم في العربية تتماهى مع قصيدتي. هؤلاء معلمو الحكمة، التي أسعى إليها ولا أطولها. معرفتي بهم تتم كاكتشاف لمحاور حميم معي في عزلة الصمت. وهذا الضرب من الاكتشاف لا ينفد، وسيبقى ما بقيت حياً. وهم ليسوا بالضرورة أهم الشعراء الذين أعرف، بل الأجدى. من هؤلاء، وعلى رأسهم البولندي چيسلا مِيووش، الذي توفي مؤخراً عن عمر تجاوز التسعين. ترجمت الكثير من قصائده، التي أنوي إصدارها في كتاب. هناك شعراء أحس أنهم معي في هذا الحقل مثل الويلزي آر.أس. توماس، راعي الأبرشية في الريف الويلزي الوعر، الذي يبدو إيمانه الديني لي أكثر خشونةً من حشرجة المتشكك. والآخر الايطالي كواسيمودو (صدرت ترجمتي له في كتاب). النوع الثاني: وفيه أساتذة الشعر الأعلام ممن أحسن الحوار معهم، وأشترك مع كثيرين في الإعجاب بهم والامتنان لهم: توماس هاردي، أليوت، أودن...الخ. النوع الثالث: الشعراء الذين أقرأ لهم ولا أعود كثيراً. وهم كثر.

حسن: «أكتب لأدوّن ما قاله الله ولم يكتبه»، هذه إجابة أدونيس عن سؤال: «لماذا تكتب؟» التي انتقدتَها في كتابك ثيابك الإمبراطور (ص261). والآن، لماذا تكتب أنت إذن؟

فوزي: أكتب لأني لا أستطيع إلا أن أكتب. ثم أني أشعر أن لا خيار لي. ولقد سبق أن قلت لو خيرت من قبل القدر لاخترت أن أكون موسيقياً. ولكنني الآن شاعر، وعلى درجة عالية من الغبطة بذلك. ولأني غارق في الموسيقي غرقي في الشعر،

وأنعم بغرق في الفن قد لا يرقى الى مستوى هذين، أشعر أن صفة الشاعر تأخذ سعةً أكثر إحاطة. تتعرى من قشور الأنا النفّاجة، والوجاهة الاجتماعية، والتراتبية. أما تعريها من السياق الثقافي السائد فرغبة محتجة لا أعرف مقدار تحققها. تعلمت من باخ الاحتضان الذي يسع الكون، وأن مشاعر الإيمان غير المشاعر الدينية. وتعلمت من بيتهوفن الثقة بالمزايا الإلهية في الانسان، والتحديق بالصغار الذي يهدده. ومن أبي نؤاس الابتسامة الساخرة، ومن أبي العلاء الانحناءة العطوفة، لا الانحناءة الكسيرة. أما أساتذة المهارات والابتكار الفني فلهم في انشغال النقاد الكفاية.

* * *

ملحق (2)

نماذج من الرسائل المتبادلة

الاثنين 7/ 7/ 2003

عزيزي حسن ناظم،

لدي استعداد كامل للتواصل بحماس حول كل ما تعتقده دقيقاً، وإشكالياً، خاصة وأنا مبتهج بمعجزة الإنترنيت والكومبيتر الذي بين يدي. سأكتب لك، وأجيب على أسئلتك، وأطرح عليك بالمقابل أسئلة تحفز لديك الرغبة بمواجهة النفس لا مواجهتي فقط. لأن في النقد جوهر يشبه جوهر الشعر. فالشعر يولد بفعل معترك الإنسان مع ذاته، ومواجهته لها. المعترك مع الآخر والمواجهة معه يولدان مهرجاناً. إنني أطمع أن تكون دراستك في المكان الغُفل بين القولبة الأكاديمية وبين اعتباط النقد الغنائي. كلاهما لن يقدرا على اختراق الحاجز الشفيف، الذي يقدر عليه الأطفال، الذي يفصل القصيدة عن إطارها الشكلي، اللغوي. القصيدة تشف دائماً وراء السطح الذي تشكله الكلمات والإيقاع. تختبئ بمكر هناك ولا تتضح إلا للبصيرة التي تحذر من إغواء الأفكار الجاهزة. من القناعات المثيرة للافتتان.

والآن إلى سؤالك الأول. لا أعرف الشواهد الشعرية، أو النثرية التي اعتمدتها في استثارة حيرتك، أو إحساسك بأني كنت منتمياً يوماً ما. أيام حياتي جميعاً، على امتداد سنواتها السبع والخمسين، لم تمس، ولو بأطراف الأصابع، قناعة بمبدأ أو عقيدة فكيف بحزب ترتفع العقيدة فيه الى مستوى الشعار، وتتجسد براية. لقد عشت في محلة آمنة ومتواضعة على ضفة دجلة في جانب الكرخ، إسمها العباسية. ولعلي كنت فيها الصبي الوحيد المولع بالقراءة. ربما أصبحت القراءة لهذا السبب القلعة الحصينة التي حالت بيني وبين المحيط. بيني وبين أكثر ما يشغل هذا المحيط: وهو هاجس الإنتماء العقائدي، من اجل الحصول على هوية اجتماعية، هي السبيل الوحيد

لتحقق شرطه الإنساني. ولكنني أذكر أيضاً أن محيطي الصغير الصبياني لم يكن مؤهلاً للإنشغال بأمور تبدو أكبر حجماً منه. الكبار الذين رأيتهم يعرضون بمباهاة رايات انتمائهم ما كان يشغلهم الكتاب الذي يشغلني، ولذا فهم خارج قلعتي. داخل هذه القلعة كان محيطي الصغير الصبياني وحده. وكنت أتمتع بتفوقي فيه.

بشأن سعدي وثقافة الإعلام، الأمر أكثر تعقيداً من أن أحيط به في حديث مبتسر واحد. هناك أكثر من مقالة كتبتها حول ما أسميته بـ «ثقافة الإعلام». لا أقصد بهذا المصطلح الإعلام الرسمي مطلقاً. بل مجمل المساهمات الثقافية التي خرجت من قناعات هادفة، بفعل عقيدة أو التزام بمبدأ. هنا يدخل النشاط الإعلامي الرسمي ضمناً. معظم شعرنا وكتاباتنا منذ الخمسينات نبت وترعرع وأثمر في هذا الحقل. لعنة «الأغراض» الشعرية في موروثنا تحولت الى قناع أكثر خطورة، هو لعنة الأفكار والتصورات المُثلى المتعالية على التجربة الفردية الحية. على العكس، التجربة الفردية الحية صارت تقاس صلاحيتها بمقاسات تلك الأفكار والتصورات المثلى المتعالية. تماماً كما أرتفعت الرايات المجسدة لها فوق قامة الإنسان الذي تتمثل فيه تلك التجربة الفردية الحية بفعل قصورها ونواقصها. أفكار العقيدة المثلى دائرة مكتلة. التجربة الشعرية خيط سائب، طرفه تعبث فيه الريح.

بهذا المعنى اعتبرت سعدي يوسف، شأن البياتي ودرويش وأدونيس . . . مساهماً فعالاً في بناء معمار ثقافة الاعلام هذه. لأن الأفكار والتصورات المثلى المتعالية هي ذاتها لدى الشعراء والكتاب هؤلاء كما هي لدى نشاط الإعلام الرسمي. لكي ندرك هذا علينا أن لا نتوقف عند الظاهر المصوّت، بل نتجاوزه الى المسعى الهادف للنصوص. أنا استثنيت شعراء مثل السياب والبريكان وعبد الصبور والمغمور خليل حاوي. هؤلاء افلتوا بقدر ما من سطوة الغرض الشعري المتعالي، وانحدروا الى أتون معتركهم الداخلي. لم يشغلهم المعترك مع الآخر. كما أشرت سابقاً.

موقفي هذا لا يمكن فهمه إلا على صعيد القناعة بضرورة إعادة النظر الجذرية بتكويننا الثقافي. نحن جميعاً نعترف بأن حياتنا الثقافية والسياسية والاجتماعية وصلت حداً فائقاً للعادة في ترديه. ولكننا للأسف لا نعتمد هذه الشكوى المشروعة والحقيقية كقاعدة نتأمل عليها معظم نتاجاتنا الخيالية والفكرية. بل نحاول أن نتوهم فاصلاً إعجازياً بيننا وبين ثقافتنا المحيطة. إن العديد من قصائد شاعر كسعدي يوسف انما هي سعي لمشروع مجتمع العدالة المثلى: المجتمع الشيوعي، أو الإشتراكي. أو في

أكثر المقاصد لا مباشرة، المجتمع الذي يتمثل قيماً مقدسة. الشاعر فيها نبي يمسك بالحقيقة المطلقة كمحمد، لا بهلول باحث عن الحقيقة كديوجين.

عزيزي ناظم

كل مادة هذا الحديث الذي يأخذ مدى على هذا القدر من الجدية سأحتفظ بها. قد تكون نافعة لي في مشاريع المستقبل.

مع هذه المادة سأرسل لك المادة التي كتبتها حول قصيدة النثر في مجلة «اللحظة الشعرية»، ففيها حديث عن ثقافة الإعلام قد تكون نافعة. كما سأرسل مادة سبق أن نشرتها في جريدة المؤتمر.

أمنياتي بنجاح نشاطك النقدي.

فوزي

* * *

سدني - أستراليا

2003/7/29

المبدع فوزي

قرأت بشغف حديثك عن قصيدة النثر وبضمنه تصورك لثقافة الإعلام. قد يبدو مصطلح ثقافة الإعلام، كما فهمتُه، مثيراً للالتباس. فهو يطلب جوهراً متوزعاً في متناقضات. يطلب الأسس التربوية، بالمعنى الواسع للكلمة، التي تقيمها دولة أو مؤسسة رفقةَ مناهضيها بدعوى اتحاد الجوهر في العمق. ومهما يكن من أمر صحة الجوهر، فإن المشكلة تكمن هنا في انطواء المصطلح على أنواع معقدة ومتشابكة من الممكنات. فقد يصطفّ خلفه رئيس دولة وشاعر، صحفي وناقد، وقد يضمّ أيضاً جمهوراً عريضاً من متلقي ثقافة الإعلام، لكن المصطلح يشملهم كصانعين لها. أحسب أن معالجة ضافية لهذه الفكرة المركزية مطلوبة الآن، إنها تلقي ضوءاً آخر على المعضلة نفسها: معضلة غياب الإنسان عن مشاغل الثقافة والمثقفين. وأرى أنك أقمتَ نقدك كتاب الغذامي «النقد الثقافي» على هذه الوجهة تحديداً.

في الوقت نفسه، قرأتُ مجموعتك الجديدة «السنوات اللقيطة». قرأتُها وأنا مشغول بقصائد متنوعة من مجموعتك الكاملة، أسوّغ لنفسي أحياناً القفز من نصّ إلى نصّ، ومن حقبة إلى حقبة، بحثاً عمّا أراه مستجيباً لما أفكر فيه. وبهذا الحسّ، سوّغتُ لنفسي تلقّف بعض نصوص المجموعة الجديدة، قرأتها مراراً، وأدرجتها في عملي. وإذا كان لي أن أبدي انطباعاً أولياً بصدد سنواتك اللقيطة، أقول إن أحاسيسي نحتْ بي إلى المقارنة أولاً: المقارنة بين نقدك وشعرك. فحدث أن حاولتُ أن أسلّط الأول على الثاني. فخرجتُ بنتيجة طريفة: الشاعر، أيّاً كانت حساسيته، أسير نظرات محددة، يحاول تحقيقها في كتابته الشعرية، يشدد انتباهه عليها، إنها أفكاره، ورؤاه، يصمم على تنفيذها شعراً، لكنه في حُمّى صياغتها، الصياغة التي تتطلب وعياً بقوانين

أولها قوانين اللغة، ينسى نظراته المشفوعة بأهداف محددة. فتفلت القصيدة من نظراته إلى نظرات تمليها أشياء كثيرة، أشياء يمكن مقاومتها لبرهة، غير أنها الغالبة غالباً. أشياء من قبيل قوالب اللغة التي تملي طريقة ما في الكلام، وتأثيرات النصوص الأخرى، والشغف بمعالجات عينية في الواقع ولكن ضمن إلحاح على لغة يصعب تبيّن حدود الشعري واليومي فيها. عنّ لي ذلك وأنا منكبّ على كتابة تحليل لمقطع في قصيدة «وطني آسر بلغات عديدة». إن قراءتي الأولى لأي نصّ غالباً ما تكون قراءة بلا هدف غير إرسال القصيدة إلى أعماقي لأنظر ما يعتمل بسببها هناك. وقد وجدت نفسي مأخوذاً، مأخوذاً حقاً، بالمقطع الأخير من القصيدة. وربما بسبب هذا الإعجاب بالمقطع الأخير لم أستطع تقبّل باقي مقاطع القصيدة، بل ألحقتها في تحليلي في باب النافل. وتذكرت وأنا أكتب عنها كتابتك عن موضوعة الموت في كل من شعر السياب وأدونيس، فكانت ثمة مواشجة لن تفوت على نباهتك.

قراءتي إجمالاً أيقظت موضوعاً معروفاً، موضوعًا يجعلني أفكر في العلاقة بين قصيدة «اعتراف جندي هارب» وقصيدة "خيوط النعاس» مثلاً، بين قصيدة تُغرق في اليومي وتصف الحدث كحدث، وقصيدة تصف الحال فيبزغ الحدث من وصف الحال. إنها مشكلة الحدود مرة أخرى. تهمني هذه المشكلة تحديداً؛ لأنها المشكلة نفسها التي بسبب اضطرابها صعُب تفنيد دعاوى قصيدة النثر، بل صعُب الردّ على دعوة تمييع الحدود بين الأجناس تمييعاً يُفقدها الهوية، وقد يثير التعبير الأخير السخرية، بما أنه يحاول أن يصون الهوية. طبعاً لم أستطع أن أنسب كتابتك الشعرية إلى العفوية، ورصدتُ من باب آخر إيمانك بعدم وجود أشياء جاهزة مادةً لكتابة قصيدة، أعتقد أنك قلت ذلك فيما كتبتَ عن ثقافة الإعلام، ومن ثمّ حاولتُ أن أضعك في موضع غير مستقر بحسب ما توصلتُ إليه، رغم أن هذه قناعة غير نهائية؛ لأنها تمسّ الكيان الداخلي الذي يهيّئ الشاعر لكتابة قصيدة.

سنستمر في التواصل والحوار.

عزيزي فوزي

أتطلع إلى كلماتك.

محبتي والسلام

حسن ناظم

2003 /8/ 7

العزيز حسن،

شكراً على رسالتك المقتضبة، ولكن المثيرة لأكثر من حافز للحوار والجدل. أرجو أن تكون تجربتك معي نافعة لكلينا. فأنت خرجت من واقع ثقافي طالماً وجدت نفسي متحفزاً لتسليط الضوء عليه، من وجهة نظر نقدية قد تبدو لكثيرين متطرفة، ولا تسعى لترضية. واحدة من خصائص هذا الواقع الأدبي هو الجاذبية التي تتمتع بها الشكلانية فيه (موروثة عن الكيان اللفظي العربي وعن الكيان اللفظي الحديث المترجم)، والسعي لرفع الأدب الى مصاف الدائرة الرياضية المكتملة، المتسامية على الانسان الناقص. قد يزعم هذا الواقع العكس تماماً في جداله. ولكن مراقبة بسيطة للغة جداله هذه ستبرز للعين أنه طالما يسعى الى محاذرة وتجنب الأسئلة الحية التي تمس ذاته كقارئ، وتمس ذات القارئ حيث يكون: لماذا يكتب؟ النزعة الشكلانية العربية مرغت هذا السؤال في الوحل مرتين، مرة حين أحاطته بالرعاية الايديولوجية السوقية المسطحة، كأن جعلت إحدى الإجابات في أنها محكومة بمسؤولية الكاتب أمام وعي الجماهير، مثلاً. ومرة حين ألحقت الاجابة بذات الدائرة الرياضية المكتملة للغة التي لا تتنفس هواءً بشرياً. مثل إجابة أدونيس «أكتبُ ما قاله الله ولم يكتبه»!

إن معنى ثقافة الاعلام يتسع لهذا، بل هو جوهر فيها. لأنه واحد من نقاط الالتقاء الفعالة بين إعلام السلطة الثورية وبين إعلام المثقف الثوري، في عصرنا العربي المعاصر.

بدأ عصرنا الثقافي الحديث على يد رجال النهضة (لطفي السيد، طه حسين، سلامة موسى، الرصافي، . . .) بصورة غاية في الصحة، لأن الكاتب بينهم كان يعرف تماماً لماذا يكتب. ولمن يكتب، وكيف يكتب. لا لأنه خُص بعبقرية حُرم منها الكاتب المعاصر. بل لأن الكاتب المعاصر(النموذج الثوري بالمعنى الواسع الذي لم

يفلت منه إلا قلة!) سعى منذ الأربعينات لبناء قاعدة إسمنتية لثقافة تتغذى بالأفق النظري الشاحب، بسبب فقر الدم. ثقافة الإيديولوجيات المتناحرة التي تسعى للانتصار لا للحقيقة. هذا السعي للانتصار، عزيزي حسن، أصبح جوهراً فيها، وجوهر الكتابة هو البحث عن الحقيقة. ولك أن تتأمل!

السلطة الثورية منذ تلك المرحلة كانت، بحكم الضرورة، تسعى لقاعدة إعلامية تقف عليها، مستقرة وذات بريق. ولم تصرف وقتاً لتجد إعلام المثقف الثوري في انتظارها على القاعدة المتماسكة.

على هذه القاعدة نشأت ثقافتنا جميعاً. ونشأت أجيال مثقفينا جميعا. وكل جيل يدخل طيّتَه وطيّةَ الجيل السابق، أو طيات الأجيال السابقة، كلحاء شجرة.

ليس من الصعب الكشف عن الاستثنائي الذي وقف موقفاً شديد الحذر والارتياب، لا من هذه الظاهرة وحدها، بل من النفس أيضاً. لأنه يعرف بحكم كونه مثقفاً، أنه معرض لإشعاع اكتمال الدائرة الرياضي ذاك. وليس من الصعب أيضاً خلق الذات المثقفة الاستثنائية داخل هذا التيار الموهم الواهم.

إن احتضاني المصيري لشاعر مثل السياب إنما هو وليد مباشر لموقفي هذا.

في قصيدة«المسيح بعد الصلب» توقفت عند هذا البيت الشعري متأخراً:

حين عريت جرحي، وضمدتُ جرحاً سواه

حُـطّـم الـسـور بـيـنـي وبـيـن الإلـه!

لم ألتفت اليه هذه الالتفاتة يوم كتبت دراستي الطويلة عنه في **ثياب الإمبراطور**. واحدة من الغفلات، وليدة شوائب الموروث الشكلاني العربي. لا بد أن النقاد يعاملون البيت معاملة الصورة الفنية. وإذا ما كانت صورة حداثية أو تقليدية. وإذا ما كانت وجهة نظرهم بمعنى الحداثة، الذي يهدفون إليه، تستحق شيئاً من التفصيل. خاصة وفق المعايير المستجدة لما بعد الحداثة. . .الخ. في هذا السياق لا يغمرون الإشراقة السيابية بالتعتيم فقط، بل يهربون من المواجهة، التي تُشرك الانسان للنص. فضلوا تنحية الانسان لصالح الأفكار(النقدية). وألقوا النص الشعري والانسان الذي معه الى الهاوية. هذه الهاوية، عزيزي حسن، هي تخلفنا ببساطة.

في هذا البيت رفع السياب ملحمة التساؤل الكبير، الذي شغل الفلاسفة والشعراء وحيرات المتدينين على مر العصور، الى الغموض الذي يتمتع به الوجدان الشعري، لا

الفكر الشعري. تساؤل حول محنة القصور، الذي كُتب على الإنسان بحكم طبيعته سريعة الزوال، عن الالتحام والاتحاد بالمطلق والأبدي. ألم تكن فكرة البعث والفردوس في الأديان جميعاً وليدة هذا التوق؟

لقد حطم السياب السور الأصم لعجز الكائن الانساني بالفعل لا بالكلمة. تماماً كما تعامل مع الموت بالفعل، لا بالكلمة في شعره. لا بالكلمة التي تحصن بها الشعر العربي قديمه وحديثه.

إن بيتاً كهذا لا يمكن أن يرد في شعر شاعر مثل البياتي، نزار، أدونيس، درويش، أو سعدي يوسف. مع أنهم النخبة الجيدة في شعرنا المعاصر. ولكنني على ثقة بوجود مثيلات لها في شعر آخر مثل البريكان، أو عبد الصبور. لا أريد أن أحاصر مخيلتك بموضوعة الشعر الجيد والأجود، أو الرديء. أمر لا يخطر ببالي حين أنشغل بمادتي النقدية هذه. بل بالصوت الشعري الذي أفلت من شرك ثقافة الاعلام.

إن شاعراً مثل سعدي، الذي سبق إن تساءلتَ بشأنه، لا يندرج في حديثي تحت طائلة الجيد، والأجود، والرديء. ولا طائلة الطليعي، والحداثي، والتقليدي. فأنا حذر من هذه المصطلحات بفعل يقيني أنها ولدت ونشأت وتبغلت في مناخ ثقافة الاعلام. إنما أواجه صوته الشعري وفق قاعدة أعتقد أنها تعتمد البحث عن الحقيقة، لا قاعدة البحث عن الانتصار.

صوت مثل صوت المتنبي يملك تأثيراً طاغياً على الأذن العربية والروح العربية، لا يملكه صوت أبي نؤاس أو التوحيدي أو المعري. وكل منهم شاعر جيد. لأن كل ما يطمح اليه الأول هو تحقيق انتصاره على الآخر، في حين مسعى الثاني يكدح باتجاه الحقيقة، حتى لو كانت مستحيلة. الأمر الذي يشكل بالنسبة لي ظاهرة تراجيدية، لأنها أشبه بجدار السياب، قادرة بصلابة على منع ثقافتنا وإنساننا العربيّيْن من دخول الحياة الحديثة، والحياة الانسانية السوية.

البياتي وسعدي ودرويش وأدونيس والكثرة الكثيرة غيرهم ينشدون، بكل الألوان التي يتحلى بها النشيد، تحت راية. إذا كانت "غرضاً» شعرياً في الموروث القديم، فهي اليوم أوسع أفقاً من معنى «الغرض" القديم. إنها الأفق الايديولوجي المتخم بالسوية والرضا. (أرجو أن لا تفهم من الايديولوجي معنى التحزب السياسي وحده). الحداثة وما بعدها، والتيارات النقدية المدرسية، تنطوي جميعا تحت هذا الأفق، لا لأنها كذلك على أرضها الغربية. فهي هناك متطابقة مع واقعها تطابق حاسة الرغبة

بالشفة. بل لأنها في ثقافتنا العربية كيان كاذب منتزع من تربته. قبلة مصنوعة دون شفة، ولا حاسة رغبة.

هذه القابلية على الصنعة معززة من قبل موروث شكلاني لفظي+ تخلف روحي وثقافي.

في رسالتك عدد من الاطروحات والتساؤلات، لا أخفيك بأنني أجد في بعضها ملامح ذلك الجدار، الذي يقيمه النقد العربي بين النص الشعري وبين قارئه (الناقد نفسه، أو أي قارئ). لعل إحداها كامن في اللغة النقدية، التي تبدو عضلية أكثر منها ريانة بفعل مجاورة الشعر. وأرجو أن لا تفهم من كلامي هذا بأنني أطمع بلغة تفتقد الى الدقة، وتجاري غموض الشعر، أو طبيعته المجازية. على العكس تماماً. راسل الفيلسوف وتشرشل السياسي حصلا على جائزة نوبل للأدب، بفعل سحر اسلوبهما. هذا السحر لم يكن وليد البلاغة العالية، ولا الأبهة العضلية. بل هو وليد القدرة الاعجازية على توصيل أعمق الأفكار والمشاعر بأوضح وأدق السبل الانشائية. إن نثراً متدفقاً كماء في ساقية لا يتحقق بفعل التأني وتوخي الدقة وحدهما، بل بفعل الصراحة مع النفس في التعامل المسؤول مع المادة المدروسة. ما من معنى لدراسة الشعر غير مصحوب بالشغف بالشعر، أو بدقة أكثر، غير مصحوب بيقين أن الشعر قوة قادرة على دفع الانسان باتجاه كيان أسمى.

أنت تحس أن الذهاب الى شعر السياب بأدوات البنيوي والتفكيكي العربي، ليبدو تعامل جلاد وضحية. البحران اللغوي اللفظي الذهني قد يليق بنصوص شاعر مثل كمال أبو ديب. فكلاهما ارتضيا أن ينتزعا الشعر من الانسان ويأخذاه متغرباً في جزيرة المرح الرياضي. ولكن الكيان الشعري المشبع بكل ما يليق بالانسان كفاعلية مشاعر وأفكار وتطلعات ونظام وفوضى وخطيئة ومشاعر ذنب، بمعنى آخر، بكل قدرات الفيلسوف والكهنوتي والعاشق والموسيقي والرسام. . .الخ، هذا الكيان الشعري يحتاج الى عدة نقدية تليق بالانسان في الشاعر. هذا التوجه سيفرض طريقة صحية في القراءة. وطريقة الناقد الصحية حذرة من الكلمات حذر الشاعر نفسه. هل تذكر مقطع صلاح عبد الصبور:

ولأنك لا تدري معنى الألفاظ، فأنت

تناجزني بالألفاظ

الـــــلــــــفــــــظ حــــجـــــر

الـــــلــــــفــــــظ مـــــنـــــيــــــة

فـــإذا ركـــبـــت كـــلامـــاً فـــوق كـــلام

مـــن بـــيـــنـــهـــمـــا اســـتـــولـــدت كـــلام

لـــرأيـــت الـــدنـــيـــا مـــخـــلـــوقـــاً بـــشـــعـــاً

وتـــــمـــــنـــــيـــــت الـــــمـــــوت

أرجـــوك الـــصـــمـــت . . . . الـــصـــمـــت.

أنت ترى أن «الشاعر مهما كانت حساسيته أسير نظرات محددة، يحاول تحقيقها في كتابته الشعرية». . قد يبدو هذا الرأي صحيحاً. ولكن من قال إن الشاعر ذا النظرات المحددة هو ذاته الشاعر لحظة الانشغال بكتابة القصيدة. أنت تعرف ان الشاعر لحظة التجربة الشعرية يدخل بالضرورة زمناً آخر غير زمن الحياة اليومية. هذا الزمن هو الكفيل بقطع دابر» النظرات المحددة» تلك. أنا الآن. وبفعل نشوة الكتابة اليك والحوار معك، جاورت بالضرورة ذلك الزمن الشعري، جاورته ولم أدخل فيه. لأنني كتبت فيه اجتهادات ما كانت لتخطر على بالي من قبل. إنها وليدة زمن لا ينتسب للزمن الذي نصرف في شؤون حياتنا اليومية.

الشاعر قد يفكر مثلما يفكر أي مثقف داخل الأفق النظري الرحب. ولكنه لحظة الكتابة الشعرية ليس هو ذاته في حقل الأفكار المجردة. التجربة الشعرية، ذات الزمن الخاص، هي الكفيلة بقطع خيط الوصل مع مثقف الأفكار الذي كانه الشاعر قبل دقائق. إنه كيان آخر لا ينتسب الى منطق الزمن ومنطق الأفكار النظرية. الذين لا يدركون هذه الحقيقة عادة ما يعجبون من " الحزن الذي يبعثه المطر» لدى السياب! كيف يحدث ذلك والمطر العراقي ظاهرة خير وخصب تستدعي الغبطة والتفاؤل؟. إنهم ينسبون تجربة السياب الشعرية لحظة كتابة قصيدة «انشودة المطر» الى زمنهم الأرضي المشترك. الى منطق هذا الزمن ومنطق الأفكار الفاعلة فيه.

إن أفكاري النقدية، وأفكاري وليدة التأمل، عادة ما تزاحمني في خطواتي اليومية. ولكنها سرعان ما تتلاشى، وقد تأخذ هيئات أخرى عبر تحولات غاية في الغرابة، حين أدخل مناخ الكتابة الشعرية. الانتباهة الى هذه الحقيقة الحادة الحواف، الدقيقة المداخل، هي التي تعينك على إدراك اللاتناقض فيما تسميه " يومي» و

«شعري». القصيدة الجيدة من الشاعر الجيد هي التي تملي قوانينها المفاجئة، والغريبة أحياناً كثيرة، على القارئ والناقد المتبصر. في قصيدة «وطني آسر بلغات عديدة»، التي فُتنت في المقطع الأخير منها، لم تتجزأ الى مناخين إلا في الظاهر. المناخ الذي يبدو منطقياً وتقريرياً في الظاهر، إنما هو مناخ موارب ومحتال قليلاً. ببساطة لأن لغة الموت هي ليست واحدة من اللغات القومية التي مر ذكرها في القصيدة. إلا أن محاولة الإيهام بجعلها واحدة من اللغات أولاً، ثم تفوقها عليهن ثانياً، ثم انفرادها بلغة الشعر، الذي بدت استعارته وايقاعه قاصراً إزاءها. . .، كانت محاولة إيهام ناجحة على ما يبدو. مناخ القصيدة الثاني هو وليد المناخ الأول. ألشاعر، الذي ينتسب الى لغة الموت ذات الاستعارة والايقاع الفائقين قياساً لاستعارة وايقاع الشعر، قد حقق ما يطمح الشعر أن يحققه. وهو هدم الفاصل بين الحاضر والغائب، بين المرئي واللامرئي، بين الأنا والآخر غير الأرضي،(المتمثل بالميت. ولا شك أن الموت العراقي، والموتى العراقيين يشكلان خلفية لكل المشهد!).

فتنة الحديث لا تُمل. تحيتي لك، وإلى حديث آخر.

فوزي كريم

* * *

سدني - استراليا

2003/8/20

عزيزي فوزي

تحية طيبة

أرجو أن تكون بخير وأن تنعم بصحة ممتازة، جاءت رسالتك الأخيرة مشبعة بالأفكار المثمرة. وإني لأجد تحفيزاً مثمراً أيضاً عبر محاورتها. وبي رغبة في التعبير عن شكري لمتابعتك بعض همومي فيما يتعلق بالدراسة التي أعالج فيها عالمك الشعري. وأحمد بهذه المناسبة، كما فعلتَ أنت من قبلُ، هذا الإعجاز الهائل: البريد الألكتروني الذي جعل سدني جوار لندن.

لمستُ في رسالتك الأخيرة رغبة في تعزيز مكانة الشاعر والشعر ورسالتهما بعيداً عن أحكام القيمة. ولذلك، أجد من المهم أن نفكر معاً في حكم القيمة (معنى الشاعر الجيد والشعر الجيد)، وفي تعريف الشاعر (كنهه وماهيته).

إذن، مَنْ هو الشاعر؟ إننا بهذا السؤال نُشرك رسالة الشعر في التعريف، ومسؤولية الشاعر في آن؛ ولذا نعلّق هنا السؤال المباشر والغامض (ما الشعر؟) لنحاول تضمينه في سؤال (مَنْ هو الشاعر؟).

والانطلاقة من (مَنْ هو الشاعر؟)، بدلاً من (ما الشعر؟)، إنما هي انطلاقة تقتضي كما أظنّ حكم القيمة؛ وحكم القيمة لا يعني جودة الشعر ورداءته حسب معايير محددة حسب، بل يعني أيضاً جملة من المسائل المتعلقة بجوهر الرسالة الإنسانية التي يتبناها الشعر. ولعل وجهة النظر الأخيرة تبلبل الأحكام القيمية؛ إذ هي توقعنا في حيرة أمام شعراء عُرفوا بكِبَرهم شعراء، وخِسّتهم كائناتٍ إنسانيةً؛ بل لعله يضعنا في إرباك مؤكد أمام شاعر ببراعة المتنبي قديماً، أو بحجم إزرا پاوند حديثاً. أعني ما

العمل حين يكون الشاعر، أؤكد الشاعر، فاشياً مثلاً، أو حتى حين يكون أنانياً حدّ الشرّ المستطير؟

في رسالتك، أخي فوزي، موضعان نأيتَ بنفسك فيهما عن أحكام القيمة، وأكّدتَ أنك لا تعتني بمسألة جودة الشعر باعتبار أن ما تعالجه قضية أخرى. أما جودة الشعر فهي مسألة مفروغ منها؛ أي أن الراسخين في علم الشعر وعالمه، والمعترف بهم شعراء كباراً، يجري المصادقة على كبرهم دون تمحيص أو اعتراض. أعني أن سعدي يوسف ومحمود درويش ونزار قباني والبياتي، كما قلتَ، من خيرة شعرائنا؛ كيف ذلك؟ وأنت سعيتَ وتسعى صوب جوهر أشعارهم التي فرّغتَها من أية قيمة أساسية غير قيمة الإبداع اللغوي. ما أودّ طرقه هنا هو الآتي: ألا يمكن إدراج الجوهر الإنساني للشعر، القيمة القيمية فيه، الحسّ العميق بالمسؤولية تجاه الإنسان بما هو كائن ذي حقوق مقدّسة، أقول إدراجها في عملية الحكم على الشعر قيمياً؟ إنْ أمكن ذلك فسيكون من العسير علينا أن نبارك شاعراً وندينه نفسه في آن، أن نبارك بيانه الخيِّر وندين رسالته التي ترزح تحت وطأة شرّ كارثيّ. أتعلم أن هذا ما دأب عليه ثلّة من النقاد والشعراء العراقيين منذ الثمانينيات حينما كنّا نتناول في النقاش سامي مهدي مثلاً على صعيديْ تجربته الشعرية وشخصيته. نبدأ هكذا بإدانة بعثيته وسلطويته، مناصبه والحظوة التي جناها بالتملق (عثر الصديق علي عبد الأمير في مقر هيأة الإعداد الحزبي ببغداد على وثائق تشمل اعتذارات حزبية مهينة لكلّ من سامي مهدي وحميد سعيد) وأشياء أخرى منفرة في شخصيته، ثم يُشفَع ذلك بالقول: لكنه شاعر ممتاز في «الزوال» و «أوراق الزوال» ووو. مرة أخرى، ما العمل حين يكون سامي مهدي شاعراً ممتازاً وكلباً من كلاب صدام حسين في آن؟ يصدق الأمر على عبد الرزاق عبد الواحد، لكنه لا يصدق على حميد سعيد شاعراً؛ إذ كنا دائماً لا تثير فينا تجربة هذا الأخير أيّ شيء، ويصدق الأمر على يوسف الصائغ، لكنه لا يصدق على عبد الأمير معلة طبعاً. هذا من جهة، ومن جهة أخرى كنا نقول أيضاً إن فوزي كريم شاعر ممتاز. فما الفرق إذن بين فوزي كريم وسامي مهدي ـ الأمر لا يتعلق هنا بمعالجة الصديق محمد مظلوم كما ترى ـ تجربتين شعريتين صدرتا عن شخصين، وفي حرج من جهة سامي مهدي في القول، إنسانيْن.

لقد ذكّرني نأيك عن حكم القيمة بالنصيحة الأثيرة لدى النقاد البنيويين: لا تحكم على النصّ الأدبي، بل صِفْه فقط. الوصف هو الشاغل الأساسي للمناهج الحديثة،

أما ما يتمخض عنه الوصف من نتائج معيارية قيمية ذات صلة بالنص فلا أهمية له. وفي الأغلب، تختار الدراسات التي تعتمد المناهج الحديثة نصوصاً لشعراء وكتاب لا غبار على إبداعهم، ومن هنا الشعور بعدم الحاجة لأحكام القيمة. لكن الشعراء الكبار لم يكونوا كباراً بلا نقد كبير، وهذه هي الفكرة التي أشار إليها، كما أتذكر، جان كوهن في كتابه بنية اللغة الشعرية حين نوّه بأن شكسپير لم يكن شكسپير الذي نعرفه لولا نقاده.

من ناحية أخرى، قد ينفعني هنا تذكّر تعريفك للشاعر في مفتتح كتابك **ثياب الإمبراطور**: «الشاعر باحث عن الحقيقة في باطنه أو خارج هذا العالم» (**ثياب الإمبراطور**، ص5). يتعلق الأمر هنا بكلمة «الحقيقة». لقد ركز في نفسي أن الحقيقة حقائق، هي بالأحرى نسبية، وأن لا وجود لحقيقة مطلقة، وأن البحث الحر عن الحقيقة يعني بحثاً عن حقيقة خاصة، ومن ثمّ فإن الحقيقة التي أحاول بلوغها باحثاً ـ أعني شاعراً كنتُ أو روائياً، ناقداً أو مفكراً، موسيقياً أو رساماً، أو حتى فيزيائياً ـ إنما هي حقيقة نسبية تتيح المجال لحقائق كثيرة أن تدعي حقيقيتها بلا مواربة أو غمط. لكن الشاعر، وهو يبحث عن الحقيقة، لا يبلغها؛ لأنه ما إن يشارف على ما يظنه حقيقة حتى تتكاثر أمامه الرؤى مختلفة ملتحمة؛ رؤى الحياة والتاريخ والواقع، آلام الإنسان، عبقريته وعجزه، إرادته الصلبة وتداعيه الوشيك، تصميمه النادر وعطبه السريع . . .إلخ، فهل يمكن أن تجمع حقيقةٌ عالماً باطنياً وخارجياً بهذا الثراء والتنوع المذهل من الحقائق المتضاربة والمتناقضة: حقيقة الباحث عنها شعراً مثل السياب والمعري وفوزي وطاغور والبريكان مثلاً، وحقيقة الباحث عنها فلسفةً منذ فلاسفة ما قبل سقراط حتى هيدغر وغادامير. . . . إنني أستنتج فكرة جوهرية من تحديدك للشاعر. فهذا التحديد يفرض ضمناً حكم قيمة من نوع ما، أقول هذا رغم أنك تُغفل هذا الجانب. والفكرة الجوهرية ببساطة هي أن البحث عن الحقيقة أمر لا تجوز مباشرته شعرياً في إطار أيديولوجي عقيدي، ومن ثمّ فالشاعر الذي تترشح أشعاره من تحت أطر العقيدة لا يُعدّ باحثاً عن الحقيقة، ومن ثمّ ليس شاعراً بحسب تحديدك.

الشاعر الذي يبحث عن حقيقة، وليس الحقيقة هذه المرة، يدخل زمناً آخر، ذلك ما أوافقك عليه أخي فوزي، إنها لحظات تعبّد شعري تخرج بذات الشاعر من أطر الزمان والمكان المعهوديْن. أتذكر فضيلة من «فضائلك الموسيقية»، تلك التي وسمت زمن الشاعر بالأسطوري وهو ينفلت من إسار الزمن التعاقبي (ينظر: الفضائل

الموسيقية، ص54). ولقد أحسستُ بزمن الشاعر فوزي كريم حين استطاع أن يجعلني معه فيه في قصيدة «نداء الأمواج» مثلاً. القصيدة سرد عن دقائق قضاها الشاعر ماشياً من «باب المعظم» إلى «الميدان» عبر جهة وزارة الدفاع. كُتبت القصيدة في تشرين الثاني 1983 بلندن. قرأت نصّها وكنتُ للتوّ أحاول تفهّم تحليلك الخاص لقصيدتك «وطني آسر بلغات عديدة». «نداء الأمواج» نجحت في مجاوزة الزمن التعاقبي، وأدخلتني في زمن آخر؛ زمن تسبح به جميع النصوص المبدعة مهما كانت؛ زمن أحسّ بهوائه ورائحته في نصوص السياب وبورخس، البريكان وماركيز، رغم اختلاف العوالم والأساليب واللغات.

أتطلع إلى كلماتك

وإلى جديدك

حسن ناظم

* * *

عزيزي حسن

كنت بهمة ممتازة يوم استلمت رسالتك الأخيرة، ففيها أكثر من مادة مثيرة للحديث. كان صباحاً خريفياً مثالياً حينها، لائقاً بالكتابة والجدل. ولكن المادة المركزية فيها حول النص الشعري الجيد للانسان الرديء، أوقفتني قليلاً وعطلتني عن الاستجابة السريعة، وطالما أوقفتني كثيراً من قبل. منذ سنوات وأنا أفكر بكتابة شيء حول الشاعر والموقف الاخلاقي، وأكاد أقول إن محصلة تأملاتي بهذا الشأن تكاد تكون جاهزة لدي، ولا أحتاج إلا الوقت والورق. خاصة ونحن نقطع شوطاً تاريخيا، تبدو فيه هذه المسألة من أحوج مشاغلنا الثقافية للحوار.

ما نحتاجه أولاً وقبل كل شيء، هو الشجاعة في إزالة كل الركام النقدي الذي فرضته الثقافة العقائدية، في العقود العديدة الماضية. لأن الموقف الأخلاقي، والموقف من الفن، ومن الانسان، والحياة، والطبيعة، كان صنيعة مشوهة لثقافة الأسود والأبيض.

الموجة التي جعلت قيم الفن مرتبطة بالانسان النمطي (الأمثل)، إنسان الطليعة الطبقية، أو الطليعة القومية، (فاضل ثامر ـ مالك المطلبي. . .) هي في الجوهر ذات الموجة التي تجعل قيم الفن الآن مرتبطة بالتجريد التقني النمطي (الأمثل)، المناقض في الظاهر لانسان الطليعة الأسبق. (فاضل ثامر ـ مالك الطلبي . .). كلا الموجتين أسهمتا في إبعاد الانسان الحي، ابن التاريخ والجغرافية، عن الفن، وعن سلم قيمه. إبعاد الانسان كمعيار هو الجوهر الذي جمعهما في الماضي، على اختلافهما العقائدي الظاهر، وهو الذي يجمعهما اليوم. وهذا الابعاد للانسان ابن الحياة هو الذي جمع الماركسي والبنيوي مع فارق الظاهر والزمن.

إزالة هذا الركام، الذي لم تقتصر وطأته الثقيلة على ظهورنا وحدها، وإنما وطئت ظهر العالم أجمع، هي التي ستجعل ظاهرة سامي مهدي وكثيرين مثله عندنا،

وظاهرة إزرا پاوند وقليلين مثله في الغرب، يسيرة على الفهم.

إن مجرد الجمع بين شاعر عراقي كسامي مهدي، وشاعر غربي كإزرا پاوند، تحت مظلة تساؤل واحدة: حول العلاقة بين الشاعر كمبدع وبين موقفه الفكري أو سلوكه الأخلاقي، دليل مقدار الالتباس الذي تشرب حياتنا ووعينا الثقافيين. الشاعر سامي مهدي آمن بالبعث، وانتسب لحزب قومي يساري، ووجد الحزب يمتلك السلطة فطمع مع الحزبيين المؤمنين بتحقيق دولة المثل القومية. الى هنا وحواري معه لا شائبة فيه، إلا ما أعتقده شخصياً شائبة الجمع بين الشعر والعقيدة. إلا أنني أعرف مثلك بأن حزب البعث لا أفكار فيه ترقى الى ما تطمح له شاعرية سامي مهدي. كما أن البعث لم يعد حزباً ولا عقيدة بعد استلام السلطة وصعود صدام حسين. تصفية القيادتين القومية والقطرية، وإحالة الناس وأعضاء الحزب الى قوى مرتزقة لحماية سلطة الدكتاتور، لم تترك مجالاً لسحر الخيال في كيان ووجدان أي شاعر مثل سامي مهدي، وأي إنسان مهما تسطح وعيه. هنا يبدأ حواري معه يمتلىء بالشوائب، ويتحول التساؤل السابق والشائع عن علاقة قصيدة الشاعر بالموقف الفكري الذي التزمه، الى سؤال أكثر بساطة ومباشرة. هل يمكن أن يصبح إنسان، يعرف مقدار شرور الحرب والقتل المجاني، ويندفع بذات مقدار معرفته الى توظيف قواه ووقته للمتاجرة بالسلاح من أجل تحقيق أرباح مادية، شاعراً ؟ بمعنى آخر: هل يمكن أن يصبح واحد مثل علي كيمياوي شاعراً؟

ولكنك تعرف أن كثيرين، وربما أنا واحد منهم، يرى أن سامي مهدي شاعر جيد. فكيف نوفق بين الجيد والرديء في هذه المعادلة التي تبدو مفارقة. هنا أحيلك الى تراث الشعر العربي، وتراث الموقف النقدي العربي. الموقف النقدي العربي لم يطرح التساؤل، الذي يبدو أنه حديث تماماً، حول الشاعر وحول الانسان الذي هو. والشعر العربي، على العكس، عمق الهوة وحقق القطيعة بين الشاعر وبين الانسان الذي هو. وسامي مهدي وليد طيع لتراث الشعر والنقد العربيين. وسامي مهدي، في هذه النقطة بالذات، يشارك شعراء كثيرين، بانتسابات عقائدية مختلفة، في هذا الانتساب الطيع لتراث القطيعة بين الشاعر الفنان والانسان الذي هو. البنيوية العربية تقول أن نقرأ القصيدة كتكوين لغوي مستقل عن الشاعر الانسان، وعن الحياة. العقائدي العربي يقول أن نقرأ القصيدة كتكوين تبشيري يسبق الانسان والحياة ويتجاوزهما. المسافة بين الدعوتين تكاد تكون معدومة.

سامي مهدي لا يختلف كثيراً عن شاعر مثل يوسف الصائغ، أو عبد الرزاق عبد الواحد الماركسيين. إنهم جميعاً ورثوا هذه المفارقة دون تساؤل، وهناك كثيرون على شاكلتهم لم يسقطوا في المفارقة السوداء الظاهرة لعلة ما، على أن نتاجهم الشعري والفكري يجعل أي سقوط من هذا ممكناً. فقط تحتاج أن تتخيل أن الانقلاب البعثي كان ماركسياً أو اسلامياً!

ما من شاعر أو ناقد منهم طرح هذا الاشكال باعتباره جذراً في أزمته الروحية. كل الذي نتذكره منهم وممن سبقهم هو تبريرات وتغطيات. ولك أن تثق، عزيزي حسن، أن الحلول النقدية التبسيطية لمسألة الشاعر والموقف الاخلاقي، ليست إلا مظهراً من مظاهر البحث عن الانتصار، لا البحث عن الحقيقة(حتى لو كانت مستحيلة!). البحث عن الحقيقة هو الجوهر المفقود في ثقافتنا العربية جملة.

ولا تنس أن المجتمع الثالث المتخلف يحطم أي مجال للتأزم الروحي، الذي تولده مفارقة كهذه. فالتأزم الروحي وليد راق للكائن المتطور. الشاعر العراقي سامي مهدي لا عهد له، لا في موروثه، ولا في مجتمعه، ولا في عقيدته، بالتأزمات الروحية الفردية، التي تمليها التساؤلات. والناقد الحصيف الرحب عليه أن يبحث عن شاعرية سامي مهدي ويوسف الصايغ وعبد الرزاق عبد الواحد في مواطن التأزمات الروحية في شعره، الخافية عن القراءة المعهودة. ولي ثقة أنه سيجدها ثرية ونافعة. الشاعر والموقف الاخلاقي في سامي مهدي لا يعدوان أن يكونا أكثر من مفارقة اجتماعية، لا شأن للشعر بهما. إنهما أشبه بظاهرة الانفصام النفسية، على أنها هنا ظاهرة انفصام اجتماعية وثقافية بالتالي. إنه لا يختلف عن أي موظف في الدولة، أو عن أي صاحب متجر في شارع النهر. الجميع دخل، أو أرغم على الدخول، في محاولة الفصل الكلي بينْ الحياة الداخلية المقموعة وبين متطلبات الحياة الخارجية. في هذا الدخول أُلغيت التساؤلات الكبرى، التي تخص الشعر والشاعر. التساؤلات التي تكاد تشكل مجمل دوافعي للكتابة النقدية، منذ بدأت مشروع ثياب الامبراطور.

إذا كانت ظاهرة سامي مهدي هي ظاهرة الشعر العراقي والعربي، وكانت ظاهرة اجتماعية وثقافية لا ظاهرة شعرية، بدليل أنها لا تمس، من قريب أو بعيد، شعراء (حقاً) مثل أبي نؤاس، وأبي العلاء، والسياب أو البريكان، فما هو وجه المقارنة، أو المقاربة، بين مسألة سامي مهدي و مسألة شاعر مثل إزرا پاوند إذن؟ الشاعر الذي لا أستطيع القول، ولا عهد لي بقائل قبلي من نقاد الغرب، بأن لك أن تبحث عن

شاعريته في مواطن التأزمات الروحية في شعره، الخافية عن القراءة المعهودة!

ما من تأزمات روحية لدى پاوند وليدة حماساته الفاشية. لا لأن حماساته الفاشية ليست شراً وحماقة من حماقاته، بل لأنها منسجمة تماماً مع تكوين من القناعات ذي بُعد تاريخي، فكري، وروحي. ولا بد أن تُفهم بشيء من التفصيل لكي يبدو الحكم على مسألته يسيراً هو الآخر.

الساعة الواحدة ظهراً الآن، وأحسب أن الجوع وإعداد شيء للغداء سيتطلب وقتاً يفسد حماستي لهذا الحديث الجدي معك. سأرسل لك هذا القسط الآن، على أن أكمل الحديث حول پاوند في قسط آخر، وسيسمح لي الوقت بالعودة الى رسالتك السابقة، لأتزود من تساؤلاتها بمزيد من الوقود. مع خالص محبة

في رسالتك تسألني عن الشعر والشاعر، ماهي ماهيتهما؟ وتسألني عن معنى البحث عن الحقيقة، والحقيقة نسبية، كما ترى. وهل الشعر مسعى يُعنى بالإنسان، بما هو كائن ذي حقوق مقدسة، على حد قولك؟

دعني أتأمل معك داخل هذه الحقول الغائمة الثلاثة.

لا أذكر أين قرأت، ولمن، الرأي الذي يقول: لا أعتقد أن هناك شعراً، بل شاعراً. وهذا يصح على حقول الابداع عامة. الرأي الذي أجدني أطمئن اليه، لحظة أواجه النفس بسؤال مثل سؤالك. فماهية الشعر مثل ماهية الحياة والموت والوجود. تتولد من الاجتهادات الانسانية ما أن تُعرّض للتعريف، الذي هو لغوي في النهاية. وأجمل ما في الاجتهادات الانسانية هو قصورها. لقد تعرفت على الشعر عبر شعراء، حتى لو كانوا مجهولين. كذلك تعرفت على الموسيقى والرسم. ولم أُلزم نفسي بالبحث عن ماهية الموسيقى والرسم، وأنا أصغي لرباعية بيتهوفن، أو أتأمل لوحة لبروگل. ولكنني ألزمت النفس بالبحث عن طبيعة مسعى بيتهوفن، التي هي شخصية، للكشف عما هو مستور حتى الساعة عني. قد لا يكشف بيتهوفن، في النهاية، المستور، لكنه شغلني بطبيعة مسعاه لذاتها. وهذه الطبيعة ذاتية، فردية، تخص هذه الموهبة وحدها، دون الخليقة، منذ آدم. مع قصيدة «في الليل» للسياب ينتابني إلزام النفس ذاته. فمسعى السياب لم يُملَ عليه من خارجه، بفعل إيماني مسبق بعقيدة، أو دعوة، أو حتى فكرة ملزمة، تقول مثلاً بضرورة البعد عن الدعائية وضرورة الكتابة عن الموت، والكليات على شاكلته. تابعت مسعى السياب لذاته، فوجدت فيه فرادة تجربته، وأن هذه الفرادة فريدة بالضرورة. إنها ولدت من لحم ودم وروح وعقل

وتطلعات وانكسارات وقوة وضعف وكلية ومحدودية الانسان، الذي هو السياب الشاعر. وما من ثمرة أو زبدة، تُقطف من هذه التجربة الشعرية، يمكن أن تُختزل بكلمة، أو فكرة، أو قيمة. قد يسهل هذا مع شاعر مثل نزار قباني، أو مع قصائد كثيرة من شعر البياتي، أدونيس، سعدي يوسف. لأن هذا الشاعر، أو هذه القصائد ولدت من تعامل نفعي بين موهبة كاتبها وبين القيم، أو الأفكار، أو الثوابت المستقلة خارجه. مع هذا التعامل النفعي قُمعت فرادة وإنسانية الشاعر. وفي هذه الفرادة والانسانية يكمن ينبوع القصيدة.

إذن لا أتحدث هنا بمعيار نزعة إنسانية، تتطلب من الشعر أن يتطلع قُدماً لما هو رفيع وسام. النزعة الانسانية غير الفرادة الانسانية، وليدة كيان المتناقضات، والالتباسات، والنزعات الليلية المتطلعة للنور، أو النهارية التواقة الى العتمات.

بطل السياب في قصيدة «في الليل» تواق الى عتمة الليل الأبدي. بطل البريكان الى التلاشي. ولكن هذا البطل أيضا يأخذ كل أوجه كيان التناقضات والالتباسات التي أشرت اليها.

والآن، ما الذي بقي للحقيقة في الشعر غير أنها كلمة ذات دلالة مجازية، مرتبطة، كي تتجاوز مجازيتها، بفاعلية البحث؟ إنني لا أُعنى إلا بمسعى البحث. والحقيقة ذات دلالة مجردة. والشاعر لا يستسيغ التعامل مع المجردات. حتى في عمق تطلعه الى الكليات، إنما يجد جزئيات الحياة الصلبة، كشجرة أو حصاة، أكثر فوق واقعية من تجرد عالم الأفكار.

الشاعر، ببساطة، لا يبحث عن الحقيقة بالمعنى الذي يسعى إليها المفكر، أو العالم، (أو الشاعر الذي أحسن صياغته الموروثُ، وتياراتُ العقائد والأفكار الجاهزة)، لأن مجرد الاطلالة عليها كفيل بتضييق الأفق على القصيدة. وإخراجها من فرادة تجربتها الانسانية الى حقل الأفكار الإيمانية. نسبية الحقيقة أو كمالها قضية لا تعني الشاعر من بعيد أو قريب.

أرجأت الحديث عن الشاعر إزرا پاوند لأفرده وحده في هذا الجزء الثالث. إن قضيته لم تُثَر على لسانك، أو في أدبنا العربي الحديث، بل في أدب العالم الغربي أيضاً. على أنها هنا لم تدخل شبكة الالتباس التي دخلته في نقدنا الميال الى الخطوط التجريدية العامة، والى التعالي عن التفاصيل قرينة التاريخ والجغرافية. نحن منذ صغرنا، والثقافة العربية الأدبية منذ أكثر من نصف قرن، تعلمنا كراهية هتلر

وموسليني، وكراهية الفاشية والنازية. لم نتعلمها من الكتب الكثيرة التي كنا نخوض فيها بحثاً عن الحقيقة، كما لم نتعلمها من خبرتنا الشخصية. بل تعلمناها من الاعلام الحزبي، أو إعلام الأنظمة. وكلاهما، كما تعرف إعلام موجه. إزرا پاوند لم يكن يتعلم من هذين. كان يتعلم من الكتب والخبرة الشخصية.

طوال العقد الثاني من القرن العشرين كان الشاعر پاوند، الذي انتقل من بلده أمريكا الى أوروبا، استثنائي النشاط الشعري والثقافي والتبشيري. كان، كما يصفه أحد عناوين الكتب التي عنه، «بركان في عزلة». عزلته كانت وليدة حلم مستحيل. كان يقول: «أريد ببساطة تامة حضارة جديدة». هذه الحضارة هي محض يوتوبيا، وجنون پاوند أنه نقل فاعلية مخيلته وموقفه المثالي الى موقف أرضي. عماد هذه اليوتوبيا موقف اقتصادي التزمه الشاعر بهوس مذ كان في أمريكا. تصور أنه يتفق مع روائي راديكالي يُدعى أوپتون سينكلير لتشكيل جماعة من الكتاب تسعى للتأثير على الوعي الجماهيري، بشأن اللاعدالة الاقتصادية في النظام الرأسمالي، الآيل الى الانهيار. في أوربا كان ممسوساً بِفكرة «أن المرابين يثيرون الحروب ليفرضوا احتكارات لصالحهم. . . وبذلك يتمكنون من الامساك بخناق العالم». هذه الفكرة ليست وليدة عقل ووعي پاوند، بل كانت فكرة عظيمة الشيوع في ثقافة الغرب، وخاصة الثقافة الألمانية. والذي يحب الموسيقى سيعرف مقدار تأثير هذه الفكرة على موسيقي مفكر مثل ڤاغنر.

إن هوس پاوند الراديكالي بالانقلاب الاقتصادي كان أقرب الى پارانويا خيالية، لم تفلت من سخريته هو ذاته، يقول: «إن كتاباتي الاسبوعية لا تبدو أكثر وضوحاً من تبويق فيلة فزعة». وبالرغم من ذلك لم يتوقف عن مخاطبة رجال الصحافة، والمثقفين، ورجال المؤسسة السياسية الحاكمة الأمريكية، وحتى رئيس الجمهورية.

كان پاوند شديد التعلق بشعراء التروبادور، وكان يعتقد أن قصائدهم شخصت نموذجين للفعل الذكوري: نموذج العاشق، ونموذج المحارب. في سنوات لندن وباريس، أُشبعت روح الشاعرالشاب بنوبات الحب والمغامرة الشعرية، والحماسات الأدبية. رعى أكثر من موهبة، وأصدر وأشرف على أكثر من مجلة للشعر والأدب. ولكنه، بعد منتصف الأربعينات من عمره، جاء إيطاليا الغارقة في ظل الاعجاب بشخص وقيادة موسوليني، الذي لا يقل حماسة للعدالة الاجتماعية، وللفن والشعر. وكان الشاعر قد وهن مبشراً في الشعر، وراعياً للمواهب الجديدة. ولم يبق له إلا أن

يتخذ نموذج المحارب التروبادوري في حقل الثورة السياسية والاقتصادية. والغريب أنه مع الأيام فقد أي اهتمام بالأدب. حتى إنه استثقل لقاءه بالشاعر العظيم ييتس، الذي كان مذعوراً، وقد بلغ التاسعة والستين من العمر، من احتمال نضوب موهبته الشعرية. فأي فرق بينهما! بين اندفاعة شاعر، وقد فقد اهتمامه بالشعر، باتجاه حلة المحارب في معترك العقائد الحمقاء، وبين شاعر مذعور من مجرد احتمال نضوب الموهبة الجليلة، التي كتبت أروع نتاجه، وهو مجموعته «القصائد الأخيرة»، في ذات المرحلة؟

كان پاوند لا يحب الناس كفاية. شديد الاعتداد بالنفس، حد مجاورة جنون العظمة. نشاطه التبشيري أعلى من موهبته الشعرية. في ايطاليا الفاشية عاش في عزلة عن التواصل مع رفاقه القدامى، رفاق الفن والأدب. وعزلةٌ كهذه تدفع طبيعةً كهذه الى مزيد من التطرف. وهذا ما حدث. الشاعر الذي كان لم يعد شاعراً. ولكن جذور الحماقات غير خافية، ويسيرة على المتابعة. وهل عدم القدرة على حب الناس، والاعتداد بالنفس حد الجنون، والانتساب المهووس لپارانويا الأوهام، أنساغ تغذي الشعر؟

قانونياً اقتيد الشاعر پاوند للمحاكمة بتهمة الخيانة. ونقدياً تعرض لتهمة خيانة النفس كشاعر. على أن الموقف من الشاعر لم يغفل النزعة التبشيرية، الإنسانية حتى في وهمها، التي قادته الى ما انتهى اليه. لسنا أمام معضلة إذن، بشأن علاقة الشاعر بالموقف الأخلاقي.

الشاعر لا ينزع الى ما تبدو له وللآخرين قيماً أخلاقية، أو إنسانية. لا ينزع الى ما هو مفصول ومستقل عنه من عالم الأفكار. بل ينطلق من خبرة داخلية خُصّ بها وحده. يبدو كل ما عداها موضع تساؤله، إن لم يكن موضع شكه وارتيابه.

شعراء مثل سامي مهدي، يوسف الصائغ، وعبد الرزاق عبد الواحد، لم يرتادوا أرض اليتوبيا المسحورة، حين اندفعوا في خدمة السلطة الديكتاتورية، وفي مدائحهم لصدام حسين. فاعليتهم ضرب من الارتزاق لا غير. لأنهم يعرفون تماما، على خلاف إزرا پاوند، أنهم يخدمون سلطة عائلية أمية من القتلة، وأنهم يمدحون جلاداً لا يحسن التعامل مع الانسان والأفكار. جاؤوا اليه عبر مخاضة من دم أصدقائهم وأبناء جلدتهم، وعبر خرائب بلدهم التي توجت جرائمه. جاءوا اليه بدافع الطمع بالغنيمة، والطمع بفضلة السلطة الممنوحة لهم، أو بدافع الخوف المشوب بكل ذلك.

إن نقدنا وذائقتنا التي ولدت وتربت ونضجت داخل وحل ثقافة الاعلام، وتحت وطأة موروث أدبي كان فيه المعري وأبو نؤاس والتوحيدي، وما زالوا، في الهامش المهمل، هما نقد وذائقةٌ تخلط بين الابداع الشعري والأعراض الجمالية الشعرية. ما زال ناقد الأدب يعتقد أن هذه القصيدة حداثية لأنها تمتعت بالتجريب اللغوي، وعمدت الى الادهاش في الاستعارة، والى الكولاج، أو النثر، أو النص المفتوح. وإن هذه القصيدة رائعة فنياً، رغم مضمونها الرديء والمبتذل. كلام لا يختلف كثيراً عن ذائقة النقد الأدبي المدرسي، الذي كان يفهم علاقة الشعر بالعصر عبر قصائد تتحدث عن الطائرة والغواصة. كلام وجد أخيراً في البنيوية والتفكيكية فردوساً مفقوداً للتمتع بفضائل الأعراض الشكلية واللغوية، بعيداً عن التورط في شبكة ذلك الرابط المرهف بين الشاعر، الذي لا حدود له، وبين الانسان المحدود الذي هو. لأن في هذا الرابط، حول علاقة الشاعر بكيانه الانساني، وحول علاقة القصيدة بمصادر إلهامها، وعلاقتهما بالأفكار والمشاعر والأحلام، وبالزمان والمكان، تجد التساؤلات الكبيرة مجالها الرحب.

فوزي كريم

03/10/21

* * *

سدني - استراليا

22 - 12 - 2003

صديقي الرائع فوزي

تحية

ما من متعة تضاهي متعة الحوار والبحث. منذ مدة بدأت أداخل بين نظراتي إلى طبيعة عملنا في الكتابة إجمالاً. كنتُ أقول إنها مهنة، وهدف للحياة، وفرض من فروض الوعي، وشيء لازم لا سبيل إلى الخلاص منه، ووسيلة للاكتشاف، ووو، والآن أزيد على كل تلك النظرات العزاء المسبق لذواتنا الفانية.

منذ أن تسلمت رسالتك الأخيرة وأنا في حيرة من أمري. أحسستُ برغبة في إشباع موضوعة انطواء الشاعر الجيد على إنسان شرير. لديّ ملاحظات كتبتها منذ مدة، واليوم تواتيني الفرصة لأعيد الحديث عن هذا الموضوع في ضوء متغير واقعي مذهل. في ذلك اليوم وهو الأحد 14/ 12/ 2003 في أستراليا، السبت 13/ 12/ 2003 لديك في لندن كما في العراق، في ذاك اليوم رأى العالم أجمع صدام حسين قابعاً منكمشاً في جحر نتن ضيّق، أشعثَ الرأس كثَّ اللحية، فاغراً فاه للطبيب الأميركي. أهذا هو صدام الذي حكم العراق عقوداً؟ فمه المفتوح بشكل مهين نسي تنطّعه بكلمات العزة والكرامة. فمه المطواع لم يعرف من اللغة غير (do not shoot)، وحزامه المسلح أبداً ارتجف ذعراً، ضاقت عليه الأرض بما رحُبت.

والآن، ما الذي سيقوله الشعراء الذين استلهموه رمزاً وطنياً وقومياً، وبطلاً مأمولاً؟

كيف سينظر شعراء البعث إلى نهاية الرمز نهاية لا تليق إلاّ به؟

وهل من عذر، ولو أعرج، لأولئك الذين نشطوا سنواتٍ طوالاً في دعم الشرّ والجريمة والكراهية والحروب؟ أم القضية لا تتعلق بعذر أو بغيره، لا تتعلق بالشاعر الفرد إنساناً يختار مواقفَ ليسند بها حياته الشعرية وغير الشعرية؟

والآن عزيزي فوزي، أوجّه تساؤلي إليك مضمّخاً بالحنق، وليكن سامي مهدي نموذجنا الذي دأبنا على ضربه مثلاً:

هل حقاً يكفي أن نفسّر فاعلية شاعر كسامي مهدي بأنها "ضرب من الارتزاق لا غير» كما قلتَ في رسالتك السابقة؟

كيف هذا وقد قلتَ قبيل هذا:

«الشاعر سامي مهدي آمن بالبعث، وانتسب لحزب قومي يساري، ووجد الحزب يمتلك السلطة فطمع مع الحزبيين المؤمنين بتحقيق دولة المثل القومية. الى هنا وحواري معه لا شائبة فيه، إلا ما أعتقده شخصياً شائبة الجمع بين الشعر والعقيدة. إلا أنني أعرف مثلك بأن حزب البعث لا أفكار فيه ترقى الى ما تطمح له شاعرية سامي مهدي».

قبل كلّ شيء، يجب أن يكون سامي مهدي واحداً غير قابل للتجزئة. ومحاولة تجزئته إنما هي محاولة لإثبات روح خيّرة ضرورة لشاعر شرير. وهذه الأطروحة لمستُها لديك في معرض حديثك ذاك عن نموذجنا سامي مهدي. وقد حاولتَ، كما أعتقد، أن تردَّ هذا التناقض في شاعر مبدع شرير إلى طبيعة الفضاء العقيدي الذي يسبح فيه، وأدّى بك هذا الانسياق وراء الجوهر الخيّر إلى أن تؤكد مفارقة مطامح شاعرية سامي مهدي المفترضة لأفكار البعث، وكأنك بهذا تنسب للشاعر المبدع قدراً أخرقَ شقَّ روحه إلى نصفين: التحم الثاني بالشرّ، فيما بقي الأول يطمح إلى خير مفترض، الثاني صار نشطاً فيما انزوى الثاني صامتاً، الثاني عرض زائل على جوهر الأول. هذه ثنائية لم تعد ذات جدوى، إذ مهما يكن من أمر تقلّب الروح إذعاناً لمطمع أو خوف، لا يمكننا الحديث عن ظاهر شرير ذي باطن خيّر، والعكس صحيح. والتأثير الذي يصحب هذه النظرة لا يشمل روح الشاعر حسب، بل يجب، أقول يجب، أن يشمل شعر الشاعر أيضاً. شخصياً، لا أستطيع تحمّل تناقض من قبيل: هذا شاعر آمن لسانه وكفر قلبه أو العكس (قيل هذا عن أمية بن أبي الصلت كما أتذكر)، أو هذا شاعر هجا (ذمّ) من حيث مدح (نافق) (قيل هذا تأويلياً عن المتنبي وهو يدبّج كافورياته). شخصياً أيضاً، لا أتصور أن تصطبغ نزعة فوزي كريم

المتجلية في اهتمامه بالشعر والنقد والسيرة والرسم والموسيقى بالإيمان البدهي بالإنسانية كجوهر ـ أصل، وبالشر كعرض طارئ على الأصل. هذه، كما تعلم، موضوعة فلسفية عويصة استندت في الفلسفة وعلم الكلام على عنوانات فرعية كثيرة كثنائية الخير والشر في الفلسفة، وقضية الجبر والاختيار في علم الكلام مثلاً. أما في حالتنا نحن، فإن ما نتحدث عنه لا يصحّ تجريده فلسفياً أو كلامياً. نحن نتحدث تحت وطأة واقع نراه رأي العين ونلمسه لمس اليد، نتحدث عن الإنسان في الشاعر أو الشاعر في الإنسان، عن أفعال إنسانية (أعني يفعلها الإنسان) حيّة وأقوال شعرية، عن موت مرئي وشعر يمجّد الموت، عن حرب ماحقة وشعر يطبّل لها، عن طاغية عاتٍ وجبان وشعر يصف عدله وشجاعته، عن فكرة مميتة وشعر يطري امتلاءها بالحياة. نحن نتحدث إذن عن شاعر يمجّد الموت، ويطبّل للحرب، ويصف الظالم بالعدل والجبان بالشجاع، وأخيراً يجد في الفكرة المميتة حياة. نتحدث عن هذا الشاعر ونتساءل: هل من فلسفة أو تسويغ أو حتى معذرة؟ هل هو منحوس الحظ وقع بين سندان المعتقَد ومطرقة المعتقِد؟ بين خطأ الفكرة والخوف من التفكير في خطأها؟ بين روح الشاعر فيه (المتوثبة والرهيفة) وروح الإنسان فيه (الأنانية والبشعة)؟ هل المتنبي القادر فنّاً قادر إنساناً؟ أم إنه ضعيف بشع وجشع، يريق ماء وجهه من أجل «فضل في كأس» كافور أو «ولاية» منه، ومن ثمّ لا يحترم عظمة الفنان فيه ورسالته، ليتوق إلى التحوّل إلى مجرد والٍ لكافور: يا له من مطمع بائس لم يستطع تحقيقه. هل سامي مهدي أحرص على رئيس تحرير صحيفة، أو مدير عام فيه منه على الشاعر فيه؟ يا لهما أيضاً من بؤسيْن لم يحتفظ بهما. وهل يمكن اعتبار سقوط صدام المخزي سقوطاً لسامي مهدي بالدرجة نفسها من الخزي؟ ما دام رهن نفسه به حتى النفس الأخير.

من جهة أخرى، يتغافل تقييمك شاعرية پاوند، وحتى سامي مهدي، عن فجوة أكيدة، وإن تكن خفية، تسكن البناء الذهني، والشعري طبعاً، لكليهما. ولقد مضيتَ في محاولة لعقلنة نزعة پاوند الفاشية، وضمناً انحطاط سامي مهدي نموذجاً لزملائه المنحطين. لستُ أقصد هنا الشتيمة، ولكني لا أنفي شعوري بالشماتة. هذه العقلنة بالتغافل تستند إلى فكرة تأسيس عالم جديد لدى پاوند وعجز في تأسيس عالم جديد لدى سامي. وفي كلا الحالين، يظهر عجز العقلنة؛ ولذا تراني أجد قدرة في الخطاب العاطفي الذي أودّ أن تتسمعه من أناس فقدوا القدرة على الكلام إما بالتغييب أو بطغيان صوت العقلنة على مشاعرهم. العنصر العاطفي في التحليل يُعين على الفهم، وإني لأفضّل، حتى في تحليل تقني محض، أن يبرز الهاجس العاطفي المشبع بأصوات

الألم متواشجاً مع أية محاولة عقلانية لفهم أية ظاهرة. إن الصراخ من ألم مبرّح، وتقطّع الملامح جرّاء هلعها من «رجل الجماهير» و"عصر الجماهير» لا يعكس وعياً مضمّخاً بكتابة مؤلمة، بل هو أيضاً وببساطة استجابة طبيعية لغريزة «إنسانية» في المقام الأول. ذلك أن الحياة باتت رهناً بمزاج، والقيم تحت رحمة نظام وحشيّ.

إنني في هذا الموقف تحديداً أعاين الخراب وأفلسف القضية؛ لذا أصل إلى خلاصة مختلفة. أرقب الجثث المحترقة وأستمع إلى الأشعار الناعقة فوقها، وأمرّر القصائد الحماسية على المقابر الجماعية (ولي في واحدة منها عظام أبي وأخي حيدر)، وأنثر الهتاف الثوري على مجاميع المعوقين والجوعى، بعد ذلك أبدأ مقارنتي المتفحّصة والمدققة في التفصيلات، عين هنا وعين هناك، أذن لعمود الشعر وأخرى لعمود الإعدام.

أشكر لك رفدي ببعض المصادر. في هذه القارة المعزولة (أستراليا) أحتاج إلى أشياء كثيرة تخصّ ثقافتنا. تسلمت مقالات **«ثياب الإمبراطور»** والقصائد المتأخرة. أنتظر «من الغربة حتى وعي الغربة» ومعه اللوحات و«المتحف الخيالي» و«العودة إلى كاردينيا». لا أدري إن كنتَ تستطيع توفير «البيان الستيني»، أحتاجه بإلحاح.

حسن ناظم

* * *

04/1/25

عزيزي حسن

مسافة المشاغل الزمنية، التي فصلتني عن رسالتك الأخيرة، أحوجتني الى استعادة أفكارنا السابقة. الأمر الذي أجد فيه مشقة الآن. ولعل لغتك وتساؤلاتك في رسالتك الأخيرة عمقت هذه المشقة قليلاً. فأنا لم أفهم مثلاً ما الذي تقصده بعبارة عقلنتي لظاهرة إزرا باوند. ما أعتقده ببساطة أن الشاعر والمفكر والانسان في إزرا باوند كان واحداً، متماسكاً في حماسه الذي وصل حد الهوس، أو الجنون لأفكاره، التي وجدها متحققة كفعل في الحماس الفاشي الذي اجتاح إيطاليا. رافقه هذا الحماس حتى فترة اتهامه، واعتقاله، ومحاكمته. خطيئة باوند أنه وظف أهواء المثقف والشاعر فيه في الفعل السياسي، وبذات الحماس. في الفلسفة حدث ذات الأمر مع هايدغر. بالمناسبة، حدث أن وضعت هذه العبارة: «أهواء المثقف ومخاطر الفعل السياسي» كعنوان جانبي لمجموعة مقالات "ثياب الامبراطور"، والتي أرسلتها بعد تحريرها الى دار المدى لنشرها، تحت عنوان: «يوميات نهاية الكابوس».

أنت لا تستطيع أن تشكك بصدق اندفاعة وإيمان إزرا باوند. ولهذا السبب بالذات تجد ظاهرته تستحق منك ومني كل هذه التساؤلات الجدية، بشأن الشاعر والموقف الخلقي، أو الشاعر والشر الكامن في جريمة إبادة الانسان. التساؤلات التي قد لا توصلنا الى شاطئ أمان.

إلا أنها تساؤلات مجدية، بفعل ارتباطها بما هو جوهري، في صدق الشاعر وحرارة اندفاعته.

في يوم ما كانت الحماسات القومية خيرة، ثم سرعان ما اتضح أنها مليئة بالشوائب الشريرة. مواقف الشاعر الايرلندي الكبير» ييتس» القومية ما كانت بمعزل عن

نظرات النقد الحاد. على أن هذا النقد نضج واكتمل مع الأيام، فعيب على الشاعر حماساته القومية، مع أنه كان صادقاً فيها كل الصدق.

لا أعتقد انك يمكن أن تنسب مواصفات الصدق والقلبية الى حماسات سامي مهدي، وآخرين من أمثاله، تجاه الدكتاتور صدام حسين. نعم، قد يكون سامي مهدي انتسب الى العقيدة القومية، ومن ثم الى حزب البعث، عن قناعة وصدق. ولكن هذا لا بد أن يكون قد تم في مراحل «النضال» الأولى، شأن كثيرين من البعثيين، والعقائديين جملة. ولكن هذا الصدق وهذه القلبية سرعان ما تلاشتا يوم دخلت النظرية معترك الحياة الفعلي.

هنا أود أن ألفت نظرك الى استدارة لفكرة تالية حاسمة، لن تجدها في غمرة تأمل ظاهرة باوند، هايدغر، أو ييتس، تتصل بموروث شعرنا العربي. لقد وجد أمثال سامي مهدي في الموروث الشعري العربي ما يعزز هذا الانفلات من أسر التساؤل الفلسفي بشأن الموقف الأخلاقي، أو علاقة الشعر بجريمة إبادة الانسان. الشعر العربي، في ثقله الأعظم، مكرس لا للبحث عن الحقيقة، بل البحث عن الانتصار. طبيعته العضلية أخلته من الجانب الروحي، الذي تميز به الشعر الفارسي، أو الشعر الهندي المجاورين، على سبيل المثال. شاعر كأبي العلاء، وأبي نؤاس، لا ثقل لهما مقارنة بشعراء من أمثال: الأعشى، النابغة، حسان بن ثابت، الفرزدق، جرير، أبو تمام، البحتري، المتنبي، الشريف الرضي، والقائمة تطول.

وأنت بالتأكيد توافقني القول بأن شعراء من اليسار، لو أن الانقلاب القومي كان شيوعياً مثلاً، ما كان لهم ان يكونوا غير الذي كان عليه سامي مهدي، أو حميد سعيد. تحقق اليوتوبيا التي خلقتها أهواؤهم على الأرض في هيئة حكم كان يمكن أن يدخلهم المأزق الذي نتحدث عنه، لو أن شعرهم، شعرهم العربي، معبّأ بالتساؤلات بشأن مهمة الشعر. ولكن هيهات! لم يحدث الأمر مع الشعر الروسي، بعد الانقلاب البلشفي، ولا مع الشعر في بلدان المعسكر الاشتراكي في أوربا الشرقية. السبب ببساطة يكمن في أنهم لا يملكون موروثنا. على العكس تماماً. الثقافة الروسية والأوربية تملك موروثاً مذهلاً للتسؤلات الكبرى بشأن دور الشاعر، إزاء نفسه، وإزاء الآخر، وإزاء الحياة. كل الشعراء الروس الكبار من جيل أول القرن العشرين وقفوا بيدين مشرعتين لرياح الثورة. ولكنهم حين تلمسوا فيها رائحة الانقلاب، انفضوا الى أحزانهم وموتهم المبكر. والأجيال التالية هربت جميعاً.

لم تهرب لدينا من سلطة البعث إلا القلّة. الشعراء جميعاً أسهموا في رسم الخطوط البيانية للآمال المفترضة، والمفروضة. حتى المحتج في السر إنما يحتج بأهواء يوتوبياه البديلة، التي لم يسعفها الحظ في التحقق. ولذلك كتبت قصائد عن التأميم من كل الأطراف. من جوهر الشعر العربي فيهم. ثم صعدت القصائد السلم لتكتب عن صدام حسين، بفعل ذات الإرث في الكتابة عن المثال، الذي لا يجب أن يتطابق مع الواقع، ولا يتنفس حياة. وكما لم يكرس أبو العلاء وأبو نؤاس شعرهم لهذه المثل المشروطة بعدم تماسها مع الحياة والانسان، كذلك فعل السياب والبريكان. ولكن تأثيرهم في جوهر شعرنا يسير وواهن.

سامي مهدي ابن شرعي وأمين لهذا الإرث، مثله مثل عدوه، الشاعر الذي لم يواته الحظ في مسعاه لتحقيق يتوبياه الأثيرة. البريكان لم يكن إبناً أميناً لإرثه الشعري. كان باحثاً عن رئة جديدة لهواء جديد.

هذا الإرث، عزيزي حسن، أسهم في بناء تكوين سامي مهدي بنفس القدر الذي أسهمت فيه قداسة العقيدة، وانتماؤه المذهبي. وكلا االعلتين عمقت الهوة، مزيداً من التعميق، بين الشعر وبين الحياة. أو، إذا أردت دقة أكثر، خلقت ظاهرة الانفصام الجذري في تكوين الشاعر، أو المثقف عموماً، لدينا. وسأضرب لك مثلاً أرجو أن تكترث لجانبه الذي يبدو ملموساً ويومياً في حياتنا الثقافية. خذ أقرب المثقفين أو الشعراء من أصدقائك، وفي غمرة مشاغل الحياة اختبر طبيعته الروحية لحظة تسأله عن معنى «الحب» لديه، في قصيدته أو كتابته، أو معنى «النهاية»! سترى انقلاباً كلياً، لا في سحنة هذه الطبيعة وحدها، بل في مجمل تكوينها، وكأنك أيقظت كائناً آخر لا علاقة له بالكائن الذي ألفتَ وعرفت! سيبدأ هذا الكيان العقلي والروحي يتعامل مع هذا «الحب»، وهذه «النهاية» بطريقة لا صلة لها من بعيد أو قريب مع طبيعة تعامله مع الذات والآخر وأشياء الحياة جملة في سياق دقائق حياته. لقد أصبح شاعراً، أو مثقفاً فجأة! إن عالم الشاعر والمثقف، في الأفكار، والرؤى، والتصورات، والأمزجة، والرغائب، والمشاعر، هو محض عالم من هلام إيهامي، يتجسد في اللغة، التي ستصبح هي بدورها كياناً إيهامياً.

كلمة بودلير عن شاعر لم أعد أذكر اسمه بأنه «شاعر حتى وهو يقلم أظافره» بعيدة الدلالة. قد لا يتضح الشاعر في السلوك والتصرف، ولكنه بالتأكيد سيتضح في

انطباعة عن أكلة سبانغ، أو ارتفاع أسعار الخبز. ما دامت هذه الانطباعة تخرج عن وجدان وعقل كيان مفكر.

سامي مهدي والنسبة الكبرى من الشعراء والمثقفين العرب عميقو الذعر من أن يكتشف واحدهم حقيقة أن الرأي والكلمة، إذا ما تحولت الى فعل، قد تصبح وحشاً كاسراً. في إحدى قصائد سعدي يوسف يبيع مكتبته ويشتري بندقية ليحارب أعداءه الطبقيين. وبذات الدافع الصادق يحذر محمود درويش أعداءه من غضبه، وبأنه قادر على أكل لحم مغتصبيه إذا ما جاع. والبياتي لا يرى أعداء الثورة إلا عوراناً، وخصياناً. . .، وأدونيس يرى نفسه قادراً على فعل التغيير السحري بفعل النبوة»! الجميع لا يرون مخاطر المفارقة المريعة بين الشاعر الباحث عن الحقيقة، المفترض فيهم، وبين دعوى أن «السيف أصدق أنباءً من الكتب»! أو دعوى أن الغضب العربي قادر على سحق الأعداء، أو دعوى أن الشجاعة تكمن في أكل اللحم البشري، أو دعوى ألتنكيل بالأعور والخصي. . .، أو أن دعوى النبوة فعل تغيير!

هناك هوة فاصلة، بصورة تامة، بين الحياة (حياة الشاعر الأرضية هنا)، وبين الشعر (عالم الشاعر الرؤيوي، أو البلاغي، أو اللغوي . . . .!) هذه الهوة هي التي يسّرت لسامي مهدي، والشعراء من أمثاله، سبل أن يغني حزنه، أو أسى تساؤلاته الكبيرة، يداً بيد مع غنائه عظمة صدام حسين، أو سحر القومية العربية.

إن عالم الشاعر الإيهامي الذي نأى به عن الحياة، عزيزي حسن، نأى به عن الإنسان أيضاً. كان الصديق الراحل هادي العلوي سريعَ الدموع وافرها، ما أن يتذكر مشهد جائعين في السيدة زينب. ولكنه في كتابته لا يتورع عن تصفية نصف البشرية، التي يجدها تخالف دعواه داخل الصراع الطبقي الدامي. والراحل البياتي غنى داخل مملكة اللغة الشعرية، طوال حياته، الأطفالَ، والثوار، وساحرات الغاب، ولكنه في الحياة الأرضية لم يغادر رعاية السلطة الدكتاتورية، من اعتدال عبد الناصر الى شراسة صدام حسين. ولك أن تستعرض كل الشعراء الثوريين، على اتساع العالم العربي، علّك تجد واحداً يليق بورع، وزهد، ونبالة، وجلال المحب أو الثائر! بل واحداً خسر الجاه، والوجاهة، والشهرة، وربح نفسه؟

ولكنني بذات الجرأة أقول لك: ستجد نموذجَك خارجَ دائرة شعراء الثورة والحب. ستجده، على ندرته، واضحاً، جلياً، تحت أردية معتزل، محاطاً بهالة قديس. ولكنك ستجده، أيضا، محاطاً بآلاف علامات الاستفهام الاستنكارية، أو

الطاعنة، صادرة عن السياق الشعري الثوري السائد. تأمل السياب، البريكان، صلاح عبد الصبور، كما تأملت. وكما تأملت أبا العلاء وأبا نؤاس قبلهم!

والآن كيف يمكن أن تفهم مني أني أشطر الشاعر سامي مهدي نصفين: خيّر وشرّير؟ إن هذا الشاعر، بفعل عمى العقيدة، وبفعل الموروث الذي عزز الهوةَ بين الحياة والفن، وبفعل الطبيعة الإثنوية في رؤية الحياة والأشياء: اسودَ وأبيض، وشراً وخيراً . . .! هو الذي لم يعد يجد تعارضاً في موقفه بين أن يكون مستشاراً لثقافة الدكتاتور، ومغنياً لراية الحرية والثورة(البياتي)! أو مُديناً (الشعب الكردي بمجمله!) بأنه تواطأ مع الأمريكان لاستلام مدينة كويسنجق غير الكردية كعربون خيانة، (سعدي يوسف)! أما مئات الآلاف من قتلى الأكراد فلا يشكلون عاملا حاسما في تحديد أي موقف. تماماً كما صرخ مقاتل عربي من أجل صدام حسين في وجه الأمريكان: «كل العرب جبناء، وكل العراقيين خونة»! لأن هذا المقاتل العربي، شأن الشاعر العربي، صرف العمر في عبادة العقيدة، ولم يعد للناس وجود في وجدانه.

إن تجزئة سامي مهدي، أو أي شاعر من أمثاله وما أكثرهم، الى نصفي الخيّر والشرير، على هوى رواية «دكتور جيكل ومسترهايد» لستيفينسون، لا يمكن أن يرد على ذهني. وتكرار الأفكار الذي في هذه الرسالة والرسالة السابقة إنما أملته الضرورة.

* * *

سدني - استراليا

الحادي عشر من آذار 2004

عزيزي فوزي

تحية تقدير

أمس فقط تسلمت كتابك الجديد «العودة إلى كاردينيا» ولم أستطع إلاّ قضاء الليلة معه بكل معاني قضاء الليلة. أشكرك على إتحافي به وبالمتعة التي شملني بها. كتاب رائع وفي وقته تماماً. استفدت منه وأنا أهيئ الصيغة النهائية للبحث لأرسله إلى سعدي سماوي. لقد أربكني هذا الأمر قليلاً وتوجب عليّ تحويل مادة الكتاب المتناثرة إلى مادة مركزة لمونوغرافيا عن فوزي كريم تجربة شعرية متميزة في تاريخ الشعر العربي المعاصر. أرجو أن ألبي بذلك مطامحنا في التأثير في نمط الثقافة الراهن، وفي زحزحته قليلاً نحو أفق الإنسانية الواسع والثرّ.

«العودة إلى كاردينيا» كتاب متنوع؛ لذا وجدت مرة أخرى صعوبة في تسميته سيرة ذاتية كما هو حال «مدينة النحاس» غير أن الأول حفل بالآخرين والقضايا السياسية الأدبية الثقافية أكثر مما حفل بك ، ولذا يستحق مني لقب السيرة الذاتية-الغيرية في آن. لقد ذكرني بالسيرة الذاتية التي كتبها حسونة المصباحي ، كان عنوانها «الآخرون» وكانت حقاً سرداً عن الآخرين. لقد شدني فيها مقطع سردي ساخر بامتياز، إنه حديثك عن تلك الندوة التي عقدت لمناقشة «البعد القومي» في الأدب. كنت أتمنى أن تواصل السرد لصفحات طويلة عن المناقشة الفارغة من أي معنى. لكنك أحبطت «أفق توقعاتي» حين أنهيت الحوار على عجل، فشعرت بانقضاء لذة سريع. لا شك أن في «العودة إلى كاردينيا» كثير من التوثيق المهم لحوادث الحقبة التي عشتها، غير أن أهمّ ما يميز سرد الحوادث هو البعد الذاتي

المتضمن فيها، بُعد آرائك فيها، وتحليلك لما تعتبره أخطاء المرحلة وعنفها ونتائجها المريرة.

أشكر لك اهتمامك وأتمنى أن نتواصل حواراً.

حسن ناظم

* * *

سدني ، أستراليا 2004/5/21

عزيزي فوزي

تحية محبة

منشغل هذه الأيام بالستينيين وإنتاجهم وصخبهم. كنت قد قرأت العديد من أعمالهم سابقاً. وقراءاتي في السنوات الخوالي قراءات متقطعة تعتمد على ما يصدر لهم تباعاً من كتب شعرية ونقدية ومذكرات وسير ذاتية ومماحكات وحتى مهاترات. هكذا قرأت الروح الحية و الموجة الصاخبة و **ثياب الإمبراطور** وسوى ذلك من مجموعات شعرية وأعمال شعرية كاملة وسير ذاتية ومذكرات. واليوم حين أعيد قراءة كل هذا النتاج لغاية بحثية؛ أقرأها دفعة واحدة وبانهماك يطلب شيئاً من القراءة، أكتشف روحاً حية مصحوبة بكثير من المبالغات والاندفاعات والادعاءات. أكتشف شخصية أفسدتها الحقبة بكل كلبيتها ودمارها وإحباطاتها، شخصية مريبة ومرتابة، مولعة بتصنيف البشر إلى نمطين: إما أصدقاء أو أعداء، شخصية ترى أراءها متنزّلة من سماء الذات الأنانية التي ترى الحلول منطلقة منها حسب، شخصية تختتم الممكنات على اللاحقين، وتبخس متحققات السابقين. شخصية لا أدري كيف رأيتُك، يا فوزي، معترضاً عليها وأنت ابنها وربيبها، فمن غير المعقول أن لا تمتثل لشروط المكان والزمان، أم تراني تغشّتني أشعارك وسردك فصرتُ لا أفصل بين النصّ وواقع الحال، السرد وحدثه، والشعر والعالم الواقعي. لماذا أرى توقيعك على «البيان الشعري» الستيني مجرد اندفاعة غير متروية، حادثة «ابنة لحظتها»، فكرة لا تمتّ إليك بصلة، "جرة قلم" راقتك مرة، أم تراك في العمق كنت تتمنى أفكاراً مشتتة كتلك التي جاء بها البيان؟ على الأقل إنني لم أجد في أشعارك ما يدلل على «موقف عسكري» من العالم، وإن قصيدة «امرأة من رخام»، أو «امرأة في رخام» طبقاً لتحليلي إياها، التي أعدها بيانك الشعري الخاص لا

تنطوي على تشنج متنفّج كذلك التشنج المتنفج الذي رزح تحت وطأته «بيان فاضل العزاوي». وبالمناسبة، هل هو بيان حقاً أم تراه افتتاحية استكتبها سامي مهدي للعدد الأول من مجلة «شعر69» وكتبها العزاوي لهذا الغرض، لكنها تحولت إلى بيان، لا بقدرة قادر، بل بصرخة من خالد علي مصطفى: إنه مانيفستو؟ ولماذا صار هذا البيان مقدساً وُسم سامي مهدي وخالد علي مصطفى بخيانة مبادئه، وتمّ تلطيف اللهجة في حالتك فقيل إنك بقيت أميناً لخطك الشعري. لماذا يقول سعدي يوسف عنك إن معظم أشعارك تنآى عن أطروحاتك الفكرية؟ ولماذا أصلاً هذه المسافة التي أحسستُ بها في شعرك وليس في سيرتك، مسافة يخلقها عالمك الشعري بين عوالم أخرى تشترك في أشياء كثيرة لكن عالمك رغم هذه المشتركات ينآى بك عنها لا بحثاً عن خصوصية في الرؤية أو الإطار بل بحثاً عن سرّ دفين لم يكن ليفكر فيه كلّ ساعٍ نحو رؤية اختراقية أو متجاوزة. هل هذا هو السبب الذي يقف وراء دعوى رميك بالانتساب إلى تيار المحافظين، أو إلى «خطّ السياب» جرياً على أسلوب الانتساب إلى «الخطوط» السياسية، أو إنك من «محافظي التجديد» على رأي عبد القادر الجنابي، ما الذي تعنيه عبارة من قبيل «محافظي التجديد»، ليتني أوجّه هذا السؤال إلى الجنابي نفسه، لأني لا أستطيع أن أرى لها معنى معقولاً، فهل المحافظون المجددون هم أنفسهم المجددون المحافظون، هل هم أنصاف مجددين، حينذاك ستكون أنت والسياب مثلاً في مصاف واحد: فالسياب مجدد لكنه مجدد محافظ وهيّاب لم يحطّم كل شيء حسب رؤية الستينيين، وأنت محافظ لكنك مجدد لأنك لم تكن حارساً للتقاليد الشعرية القديمة بكل معنى الكلمة، كنتَ حسبهم تشترك في بضعة سمات مع الستينيين؛ تلك التي على أساسها اختار لك الجنابي نصوصاً لكتابه التحريري «انفرادات»، هل تشعر، صديقي فوزي، بقسمة ضيزى إثر ذلك؟ عوداً على البداية، وتكملة لما رأيت في شخصية الستيني، رأيت أيضاً سرعة في إطلاق الأحكام التقييمية حول القضايا الشعرية تناسب سرعة إطلاقها حول القضايا الشخصية. ورأيت حجماً آخر لما سمي بالمشروع الشعري الستيني الخاص. كما رأيت جرأة فارغة في التطاول الذي سموه تمرداً وتجاوزاً على إرث السياب وجيله من الرواد؛ جرأة لا مردّ لها سوى حماسة تتكئ على وعي ناقص.

على أية حال، لا بد لي من القول إن أدب الستينيين، رغم كل شيء، يتمتع بحساسية جديدة حقاً. لكن ظروف منافيهم، وندرة حضور أشعارهم داخل العراق،

وانحسار تأثيرهم في الأجيال اللاحقة، جعل الإشكالات التي أثاروها تتوقف عند حدود معينة، حيث لا تواصل ولا تأثير، أما زملاؤهم الذين ظلوا بالعراق، فقد لفتهم عجلة الحرب والحزب فراح صخبهم لصالح صخب آخر، وماتت روحهم الحية، ولم يجرأوا على القول إن الإمبراطور عار.

حسن ناظم

* * *

2004/6/1

عزيزي حسن،

رسالتك الأخيرة التي هجرتها مسافراً الى باريس غاية في التساؤل الوجداني. نعم هناك تساؤل وجداني لا يتطلبه العقل النقدي وحده. البحث عن معنى في ركام التناقضات قد يولد لغة ملتبسة بسبب حرارتها. هذا ما شعرته في عبارة : «لماذا يقول سعدي يوسف عنك إن معظم أشعارك تنآى عن أطروحاتك الفكرية؟ ولماذا أصلاً هذه المسافة التي أحسستُ بها في شعرك وليس في سيرتك،»؟!

لك أن تعرف أنني أتشكك في إدراك الشاعر الصديق سعدي يوسف بطبيعة العلاقة بين شعر الشاعر وبين اطروحاته الفكرية. إنه اعتاد على مفهوم الشاعر الملتزم. وعبر هذا المفهوم الملتبس يتصور طبيعة تلك العلاقة. أي أن الشعر لديه هو صدى فني أو جمالي للأطروحات الفكرية (أو الايديولوجية)، ولذلك فهو متطابق معها بهذا المعنى. فكرة أن للشعر، مثلما للرسم أو للموسيقى، عواطف وأفكاراً خاصة لا صلة لها بأطروحات الفكر الايديولوجي، تبدو غائبة عن ذهن سعدي، وعصية عليه. فهو يرى في شعري، على سبيل المثال، حساً بالناس، ومعانقة لهموم العراقيين. ولكنه يرى في كتاباتي النقدية مهمة للشعر تنأى به عن المعتقد الايديولوجي، ونزعة لإنضاج الرؤيا الفردية. فيعجب مما يراه تناقضاً. لأن الشعر لديه موقف فكري، ورؤيا جماعية (بمعنى النخبة التي تقود الجماهير). يعجب لأنه يرى ذلك في شعري ولا يراه في موقفي النقدي. الأمر كما ترى يخص سعدي، وكل النزعات التسطيحية لفاعلية الشعر. على هذا الضوء لم أفهم تساؤلك عن المسافة التي أحسستَ بها في شعري وليس في سيرتي؟

أرجو أن تفهم بياني لك حين أقول بأني لا يمكن أن آخذ مواقف وكتابات كاتب مثل الجنابي بشأن الشعر، موقفاً جدياً. إنه مهرج الثقافة الستينية. جعله فاضل

العزاوي في مقدمة انفرادات واحداً من أهم نقاد الشعر، ثم شتمه لاحقاً بأنه أضحوكة. سبق أن كتبت عن البيان الشعري، وأنكرت ما فيه جملة. وقلت إن توقيعي عليه لم يكن إلا نتاج رغبة غير ناضجة بالمشاركة الستينية ، وهي من ترهات الشباب الأول على كل حال. ولكن فاضل لا يحسن فهم الاعتراف واعتبره خيانة. الشعراء الجيدون، عزيزي حسن، مجرات عنيفة الحركة داخل عتمة الكون. مجرات قيمتها تتعين في تفردها.

وكذلك لا املك أن آخذ كل توليد هؤلاء للمصطلح النقدي مأخذا جدياً. كل الذي يرمون من وراء مصطلح محافظ، إنما هو الشتيمة والسبة. فانا لا أعرف كيف أصبحت في عرف الجنابي أو العزاوي محافظاً، أو خائناً لحداثة الستينيين؟ إنهم ليسوا مجرات فردية، ولذا فأنا لا أملك إلا النظر إليهم إلا باعتبارهم مجرد عناصر لا فرادة فيها داخل ظاهرة جماعية. من غير الطبيعي أن أُقبل على السياب أو البريكان أو ريلكة كما أقبل على الجنابي أو العزاوي. انا إنسان زائل ومحكوم بالوقت، ويجب ان أدخل المصفاة القاهرة. النصوص الكبيرة، والكتب الكبيرة، والمبدعون الكبار ينتظرون:

الشعراءُ بلغوا مشارف الضوءِ،
ومن مشارف الضوء سيسعون الى مشارف الكلامْ
وأنت، ما أعددت للرحلةِ غير عُدّة الطعامْ
وهذه العكّاز، والمشكاة؟!

* * *

عزيزي حسن

مخطط كتابك معقول تماماً، ولكني بالتأكيد اجهل دم ولحم الكتاب. أتوقع منه الكثير النافع، الممتع. كل ما أطمع من كتابك أن قارئ شعري، إذا ما قطع فصول كتابك مع تلك الفائدة، وتلك المتعة، لن يقرأ قصائدي ثانية بذات الطريقة، وذات التصور. ستضفي على وعيه وذائقته شيئاً من فرادتك.

أرسلت لك مؤخراً الديوان الجديد، الذي لم ينشر بعد. الى جانب المادة الأولية لمقالة مثالب الستينيين، التي لم تكتمل بعد. إنها، مع المقالة المطولة حول إعلان الغذامي عن موت النقد، ومقالة عن الجواهري، والأخرى عن هادي العلوي ولعنة اليتوبيا، والخامسة عن ظاهرة قصيدة النثر، وربما مع حديث عن الشاعر المعلم والشاعر النجم، ستشكل مادة لكتاب جديد.

هناك مشروع الفضائل الموسيقية، الذي أنجزت ونشرت منه الأول حول الموسيقى والشعر، وسيكتمل الثاني حول الموسيقى والفن التشكيلي، والثالث حول الموسيقى والفلسفة. ثم هناك مشروع كتاب حول تجربتي مع الثقافة الموسيقية، أنجزت قرابة النصف منه. كتاب آخر ذو طبيعة موسوعية حول الموسيقى عماده المواد الموسيقية الكثيرة التي كتبتها طوال عشرين سنة في الصحافة اللندنية. وآخر من نفس النمط حول ما كتبته عن نتاجات الشعر الانكليزي المعاصر. الشعر الهندي القديم يشكل مشروع كتاب تعزز فيه النصوص موقفاً نقدياً أرى فيه ضرورة الاستدارة الى الشعر المشرقي ليحقق التوازن المفقود بفعل الاستغراق في ثقافة الأدب الغربي. أسعى الى إقامة معرض شامل لأعمالي الفنية مع طباعة كتاب مصور بهذا الشأن. الى جانب كتاب في قراءة اللوحة في الفن العراقي المعاصر. هذه ليست مشاريع في الذهن، بل منجزة، أو تكاد.

لك أن تسأل وكلي إصغاء، ومحبة.

فوزي

ثبت المصادر والمراجع

أعمال فوزي كريم

العودة إلى كاردينيا، دار المدى، دمشق، 2004.

السنوات اللقيطة، دار المدى، دمشق، 2003.

الفضائل الموسيقية، دار المدى، دمشق، 2002.

الأعمال الشعرية (جزءان)، دار المدى، دمشق، 2001.

ثياب الإمبراطور: الشعر ومرايا الحداثة الخادعة، دار المدى، دمشق، 2000.

مدينة النحاس، دار المدى، دمشق، 1995

من الغربة حتى وعي الغربة: دراسات أدبية، منشورات وزارة الإعلام (كتاب الجماهير 13)، بغداد، 1972.

أعمال مخطوطة

تهافت الستينيين، دراسة.

آخر الغجر، مجموعة شعرية مخطوطة.

ثبت بالمصادر والمراجع المهمة

أدونيس (علي أحمد سعيد)، الكتاب: أمس المكان الآن، دار الساقي، بيروت، 1995

فاتحة لنهايات القرن، دار النهار للنشر، بيروت، 1998.

إليوت، ت. س.، في الشعر والشعراء، ترجمة محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1991.

باث، أوكتافيو، الشعر ونهايات القرن: الصوت الآخر، ترجمة ممدوح عدوان، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، والمجمع الثقافي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1998.

باسكال، خواطر، ترجمة إدوار البستاني، بورخيس، خورخه لويس، التاريخ الكوني للخزي، ترجمة فائز محمود أبّا، دار ميريت، 2003.

سبع ليال، ترجمة د. عابد إسماعيل، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1999.

الجنابي، عبد القادر، انفرادات: الشعر العراقي الجديد (اختيار وتوثيق وتقديم)، ج1 الستينيون، منشورات الجمل، ألمانيا، 1993.

الجيوسي، سلمى الخضراء، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1996، ج1.

حمودة، عبد العزيز، المرايا المحدبة : من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998.

سعيد، إدوارد، العالم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

العزاوي، فاضل، الروح الحيّة: جيل الستينات في العراق، دار المدى، دمشق، 1997.

غادامير، هانز جورج، تجلي الجميل، ترجمة سعيد توفيق، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة 23، القاهرة، 1997.

الغذامي، عبد الله، النقد الثقافي : قراءة الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000.

الكبيسي، طراد، شجر الغابة الحجري: كتابات في الشعر الجديد، منشورات وزارة الإعلام، العراق، 1975.

مهدي، سامي، الموجة الصاخبة: شعر الستينات في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994.

نيتشة، إنسان مفرط في إنسانيته: كتاب العقول الحرة، ترجمة محمد الناجي، أفرقيا الشرق، المغرب، 1998.

هيدغر، مارتن، أصل العمل الفني، ترجمة د. أبو العيد دودو، منشورات الجمل، ألمانيا، 2003.

Gadamer, Hans-George, tr. Stanley, J. W., Heideggers Ways, State University of New York Press, 1994Á

مجلات

مجلة الصدى، عدد 235، سنة 2003.

مجلة علامات في النقد، عدد آذار 2001، المجلد العاشر، الجزء 39.

مجلة علامات في النقد، عدد41، سنة 2001.

مجلة فراديس، العدد 4/5.

مجلة المسلة، العدد4، 2002، السنة 3

مجلة وجهات نظر – عدد 20 ديسمبر 2000

جرائد

جريدة الرياض، حوار مع علي بدر، العدد 13166 السنة 40، الخميس 8 تموز 2004،

جريدة الزمان، عدد1235، سنة5.

جريدة السفير

جريدة المؤتمر، (عدد281، سنة 2001)، (الأعداد 351، 352، 356، سنة 2003).

مواقع الكترونية

حوار مع د. مالك المطلبي نشر في موقع «إيلاف»، الأحد 24 أغسطس 2003:

http://www.elaph.com/ElaphWeb/Archive/1061716642231045700.htm

النصير، ياسين، أدباء عراقيون: فوزي كريم، موقع صوت العراق:

http://www.sotaliraq.com/iraq/article_odaba20.html.

* * *

فهرس المحتويات

* * *

حسن ناظم

أنسنة الشعر

هذه الدراسة ليست «دفاعاً عن الشعر» الذي خفت صوته بفعل طبول الحرب وزعيق الشعر الحربي، وليست أيضاً دعوة إلى الالتزام، الذي قد يحتمي بالعقائد، وقد ينافح عن مذهب أو حزب. إن تراجع الموقف الإنساني في الشعر لا سيما الذي أنتج داخل العراق تزايد بوتيرة محبطة للآمال كلما تقدمنا نحو سنوات الحرب، وكاد ينعدم هذا الموقف، منذ انفراد صدام حسين بالسلطة وشنّ الحرب على إيران، ومن بعدُ غزو الكويت وحرب أخرى وحصار. في ظل هذا الظرف العصيب، عاش الشعر العراقي اندفاعتين مدمرتين: شعر يمجّد الحرب ويذكي نارها، ويكيل مديحاً بائساً لصدام، وشعر يمجّد الإبهام، والغموض رافعاً ذريعة الاحتماء من البطش. غير أن كلا الاتجاهين كان يبتعد عن الإنسان مادةً للشعر والحرب في آن، وكان يقترب من الفكرة — الصنم.

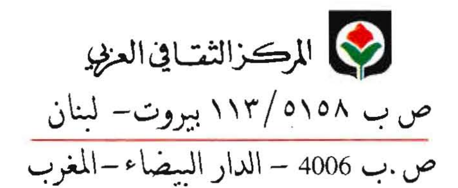
وليس حال النقد، طبعاً، بأفضل من ذلك. فهو الآخر جعل يراوح بين نقد أدب الحرب أو الالتهاء بالمناهج الحديثة ومصطلحاتها ومفاهيمها من دون توظيفها توظيفاً نافعاً.

تستند نظرة أنسنة الشعر، في هذا الكتاب، إلى المبدأ الوظيفي للفن إجمالاً. ولذا تجد نفسها ضد جماليات التجريد، وضد جماليات النصوص التأملية. والحال، إن النزعة التي تعنى بالفن لذاته، بالشعر لذاته، نزعة بناء المحاريب، والاعتكاف فيها تزجية لتعبد وترهب غير مجديين هي نزعة تكرس عبودية للثقافة المنغلقة والمغلقة. وفي هذا الإطار تأتي نظرتنا إلى شعر فوزي كريم الذي يدور عليه هذا الكتاب.

لوحة الغلاف: دوغلاس هـ. كلي

ISBN 9953-68-130-9

9789953681306



المركز الثقافي العربي

ص ب ٥١٥٨/١١٣ بيروت- لبنان

ص.ب 4006 – الدار البيضاء – المغرب